CAHIERS
DU CINÉMA



N° 18 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • DÉCEMBRE 1952



James Stewart et Julia Adams dans LES AFFAMEURS *(Bend of the River)* un nouveau film en technicolor d'Anthony Mann que projettent en exclusivité le Paris et l'Olympia *(Universal-International)*.

NOUVELLES DU CINÉMA

ESPAGNE

● Au cours de la semaine du film français qui a eu lieu à Madrid, du 3 au 8 novembre, huit films français ont été présentés : *Fanfan la Tulipe, Jeux interdits, Les Casse-Pieds, Sans laisser d'adresse, Barbe-Bleue. Nous sommes tous des assassins, Sous le ciel de Paris, Les Belles de nuit.*

ARGENTINE

● On annonce une version argentine de *La Dame aux camélias.*

ITALIE

● Avant *Miracle sur la plage* qui ne sera réalisé qu'au printemps, De Sica va mettre en scène, à Rome, un sujet de Zavattini, *Gare Terminus*, co-production Marcello Girosi-David O' Selznick, avec Jennifer Jones et Montgomery Clift.

● G.W. Pabst vient de terminer en Italie une co-production italo-anglo-française, *La Voce del Silenzio* (La Maison du silence), avec Aldo Fabrizi, Jean Marais, Frank Villard, Daniel Gelin et Cosette Greco.

● *Terminés également :*

La Fiammata d'A. Blasetti avec Eléonora Rossi Drago et Amédéo Nazzari.

Médico Condotti de Biagetti, supervisé par Roberto Rossellini.

Roman Holiday de W. Wyler, avec Gregory Peck et Audrey Hepburn. Luciano Emmer a collaboré à ce film, particulièrement pour les extérieurs.

ANGLETERRE

● Basil Radford, un des interprètes de *Whisky à Gogo, Au cœur de la nuit, The Galloping Major, Une femme disparaît*, est mort à Londres d'une crise cardiaque.

YOUGOSLAVIE

● L'importation des films en Yougoslavie est soumise au système de décentralisation suivant : chaque production étrangère après son admission par la censure de Belgrade est projeté devant une commission spéciale de chacune des six républiques fédératives, lesquelles donnent leur avis sur l'intérêt de son importation. Ces avis renseignent *Yougoslavia-Film-Import* qui achète les films ayant été acceptés par trois



Gregory Peck et Ann Blyth sont les vedettes du nouveau film en technicolor de Raoul Walsh LE MONDE LUI APPARTIENT, réalisé d'après l'œuvre célèbre de Rex Beach « The world in his Arms », qui sort en exclusivité au Normandie et au Rex. *(Universal-International).*

commissions sur cinq et pour un minimum de trois copies.

28 films français ont été envoyés en juin dernier, 21 ont reçu leur visa de censure et 12 furent définitivement acceptés par la majorité des cinq commissions.

Ce sont : *Casque d'or, Nous sommes tous des assassins, Millionnaires d'un jour, Coiffeur pour dames, Paris chante toujours, Fusillé à l'aube, Narcisse, Volpone, L'Ecole buissonnière, Les Maudits, Jeux interdits, Monsieur Fabre.*

La position de nos films a fait de considérables progrès depuis le début de 1952 : contre 10 films en 1949, un peu moins en 1950 et 6 en 1951, 35 films ont été achetés par la Yougoslavie en 1952.

INDES

● Aux Indes, où 62 studios, répartis dans le pays, annoncent 250 films par an, la diversité des langues (indhoustani, bengali, etc...) contraignant à la réalisation d'un même film en plusieurs versions et avec des interprètes différents, l'industrie cinématographique indienne envisage la production en 16 mm.

FRANCE

● On a proposé à Yves Allégret de tourner un film au Mexique avec Michel Auclair et Cécile Aubry : *El Cacique.*

● Max Ophüls envisagerait de porter à l'écran « Madame de... », le dernier roman de Louise de Vilmorin, avec Danielle Darrieux.

● De nouveaux studios, équipés avec le matériel le plus moderne, ont été construits à Sainte-Marthe, dans la banlieue de Marseille.

● Jean-Pierre Melville commencera bientôt *Quand tu liras cette lettre,* d'après un scénario original de Jacques Deval.

● Christian Jaque superviserait en 1953 la réalisation par Solange Térac de *Kœnigsmark,* dont les interprètes seront Jean-Pierre Aumont, Renée Faure, Sylvana Pampanini et Louis Seigner.

● Le Festival de Cannes est retardé : il aura lieu du 15 au 30 avril 1953.

● Nicole Vedrès a terminé *Aspects de la Biologie,* documentaire scientifique. Le scénario est de Jean Rostand.



Rhonda Fleming, John Payne et Forrest Tucker dans L'OR DE LA NOUVELLE GUINEE *(Crosswinds)*, film en technicolor écrit et réalisé par Lewis R. Foster *(Paramount)*.

• Jean Delannoy termine, avec Michèle Morgan, l'épisode de la vie de Jeanne d'Arc, le sketch français de *Destinées*, tryptique sur les trois vertus théologales : La Foi, l'Espérance et la Charité.

• Georges Rouquier va mettre en scène, en Espagne, *Sang et Lumières*, le roman de Joseph Peyré. Daniel Gelin sera le toréro.

• René Clément tournera peut-être le roman maudit de Louis Hémon : *Monsieur Ripois et la Némésis*.

ALLEMAGNE

• Dolly Haas qui fut une grande vedette du cinéma allemand d'avant-guerre a été engagée par Alfred Hitchcock pour *I Confess*.

• A leur tour des cinéastes allemands veulent tourner un film sur Rommel.

SUEDE

• *Casque d'Or* est présenté à Stockholm sous le titre *Rencontre sous les Etoiles*, et *Deux sous de Violettes* est devenu *Le Pantalon de Dentelles*.

JAPON

• Josef Von Sternberg a commencé de tourner au Japon *Anathan Island*, film dont nous avions annoncé la préparation et qui a pour sujet l'histoire de trente soldats japonais qui ne furent pas prévenus de la fin des hostilités.

TCHECOSLOVAQUIE

• C'est par erreur que nous avons annoncé que Trnka avait terminé *Légendes Tchèques*. Le tournage est toujours en cours.

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME III N° 18 DÉCEMBRE 1952

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Les films Fernand Rivers, Argos film, Tobis, Archives de la Cinémathèque française, et de la Cinémathèque Belge, Film Library of Museum of Modern Art, les Films Marceau, Cinédis, Paramount, Victory films, Faro Film, United Artists.



NOTRE COUVERTURE

Gerard Philipe et Martine Carol dans *Les Belles de Nuit*, féerie onirique de René Clair qui résume toute son œuvre sans la répéter.

Le Bouc Émissaire (1)

par

Denis Marion



La première rencontre dans *Queen Kelly*, entre les deux protagonistes reflète l'érotisme particulier de von Stroheim ; la virginale pensionnaire perd son pantalon sous le regard ironique et concupiscent du bel officier.

A son échec à Hollywood, Eric von Stroheim fournit comme seule explication qu'il fut un précurseur méconnu. Ayant été un des assistants de Griffith dans *Intolérance*, il estima que le drame cinématographique, pour prendre toute son ampleur, devait durer de trois à quatre heures. Selon ce principe, il conçut, réalisa et monta *Folies de femmes*, *Les Rapaces* et *La Symphonie nuptiale* pour arriver à une copie standard de vingt bobines, soit trois heures de projection. A partir de ce moment ni ordre, ni prière, ni raisonnement n'obtenaient plus de lui en faire couper un seul mètre jusqu'à ce qu'elle lui fût arrachée des mains par des producteurs plus timorés qui chargeaient ensuite un de leurs employés (une fois rien de moins que Josef von Sternberg lui-même) de l'amputer pour la réduire à la longueur normale. D'où la rupture finale. Puis en 1939, *Autant en emporte le vent*, malgré sa longueur, connut un succès sans précédent et les commerçants, en dépit des grosses difficultés d'exploitation qu'entraînent les films d'une durée anormale, ne les proscrivirent plus sans exception, comme le prouvent *Les Enfants du Paradis* en France et *Les plus belles années de notre vie* aux États-Unis. Mais ils ne firent pas plus appel à von Stroheim pour autant.

Même quand un homme parle par

---

(1) A propos de : HOLLYWOOD SCAPE-GOAT, par PETER NOBLE (The Fortune Press, Londres 1950).

expérience personnelle, son témoignage demeure sujet à caution. A être réduits de moitié, *Les Rapaces* ont certainement perdu quelque chose du souffle épique qui les anime encore. Point n'est besoin d'avoir vu la copie intégrale pour en être convaincu. Mais il n'est pas moins certain que le public imbécile, qui a fui cette cruelle peinture de l'avarice et du sadisme s'exacerbant jusqu'aux limites de la folie, ne s'y serait pas rué si le spectacle avait duré deux fois plus longtemps. Si l'on comprend la rancœur de von Stroheim en voyant la seconde partie de *La Symphonie nuptiale* retranchée du début et projetée en Europe séparément, sous le titre *Mariage de Prince* et avec un bref préambule résumant les événements antérieurs (1), nous n'en avons pas moins vu l'œuvre dans son intégralité et nous sommes à même de la juger selon ses mérites. Aussi la version de l'auteur, tout en correspondant à l'un des aspects de la réalité, pourrait bien être une de ces argumentations spécieuses sous lesquelles un homme intelligent déguise ce qu'il entend cacher — souvent à ses propres yeux.

L'opinion généralement admise est que les déboires du metteur en scène et son inactivité depuis 1928 seraient dus à ses dilapidations et à la lenteur de son travail. Elle contient, à n'en pas douter, une part de vérité. *Folies de femmes* coûta plus cher que toute autre production antérieure, sauf *Intolérance.* Le tournage des *Rapaces* prit onze mois et le montage à peu près autant. Pour *La Symphonie nuptiale,* la scène d'amour dans le verger exigea des milliers de fleurs de pommier... sculptées dans la cire.

Mais il n'est pas de grand réalisateur qui n'ait eu des conflits de cet ordre avec ses commanditaires. Quand le résultat final est positif, personne ne chicane plus sur les moyens employés pour l'obtenir. Or, si *Les Rapaces* furent une catastrophe financière et si *La Symphonie nuptiale* coûta plus d'argent qu'elle n'en rapporta, tous les autres von Stroheim, de *La Loi des montagnes* à *La Veuve joyeuse* furent d'excellentes affaires et rapportèrent plusieurs fois leur prix de revient. Il n'y a pas lieu de tenir compte de *Queen Kelly* dont un cas de force majeure — le succès du parlant — interrompit la réalisation comme celle de beaucoup d'autres muets en cours de tournage en 1928. Peu de metteurs en scène peuvent se prévaloir d'un tel palmarès au strict point de vue de la rentabilité.

Reste que la légende peut être plus forte que les faits et celle de von Stroheim est bien établie. Il a certainement ignoré toute sa vie la valeur de l'argent ; du moins, s'il a dépensé sans compter celui des autres, n'a-t-il pas été plus regardant pour le sien. Ses premiers contrats spécifiaient déjà qu'il ne serait payé que pendant le tournage, à une époque où ses confrères américains se désintéressait totalement du montage ; il ne se consacrait pas moins à celui-ci pendant des mois — parfois près d'une année, comme pour *Les Rapaces* — sans toucher un dollar.

D'ailleurs, en dépit des rationalisations et des contrôles bancaires que les studios doivent périodiquement subir, Hollywood n'a jamais eu la réputation d'une organisation où triomphe l'esprit d'économie. On soupçonne que d'autres raisons valent à von Stroheim de figurer sur sa liste noire. En France, en dépit de sa célébrité comme acteur et du prix qu'il se fait payer, personne n'a osé accepter son offre maintes fois répétée d'écrire, d'interpréter et de diriger un film moyennant un pourcentage sur les recettes.

Son comportement ne constitue pas un motif plus valable. Lui-même admet volontiers qu'il est incapable sur le plateau de dire plus de trois mots sans intercaler une bordée de jurons. Mais si ses bagarres avec Maë Murray, la seule vedette qu'il se soit laissé imposer, demeurent célèbres, il fut toujours adoré par les acteurs, les figurants et les techniciens.

(1) Il en interdit la projection aux Etats-Unis.

On n'a pas accordé assez d'attention aux conditions (d'ailleurs relativement peu connues) dans lesquelles von Stroheim a réalisé un film pour la dernière fois. En 1933, la Fox lui confia la mise en scène d'un scénario qu'il avait écrit : *Walking Down Broadway* (*En descendant Broadway*), lui donnant sa première occasion de tourner un parlant. Il dépensa 150.000 dollars de moins que le devis, devança de trois jours le plan de travail et n'impressionna que 5.000 mètres de négatif pour les 3.000 que comportait le montage définitif. Le producteur cria d'abord au prodige, se félicita d'être le seul homme capable de contenir dans les limites du bon sens ce prodigue et ce lambin et puis se fit projeter le « bout-à-bout ». Ensuite de quoi il décida de refaire presque entièrement le film, en confiant le travail à un certain Al Werker, dont ce demeure l'unique titre de notoriété. Dans cette seconde version et sous un autre titre (*Hello ! Sister*), la bande fut commercialement exploitée et passa complètement inaperçue.

Il est extrêmement improbable que la copie établie par von Stroheim repose dans les archives de la Fox. Nous ne la verrons donc jamais et, faute de pouvoir la comparer avec le « retake » (et non le « remake », soyons précis), il est aventureux d'arbitrer le conflit. Mais il n'est pas difficile de conjecturer ce qui s'est passé.

L'intrigue concernait deux jeunes New-Yorkaises qui partageaient la même chambre : Zasu Pitts incarnait l'une, l'autre, jouée par Boots Mallory, avait un physique qui attirait les hommes comme le miel les mouches. Jalouse, la première cherchait à contrecarrer une liaison de son amie, ce qui tournait à sa propre confusion. Le producteur avait pu se tromper sur la signification de cette anecdote en lisant le scénario : les images étaient d'une autre précision et ne permettaient plus d'ignorer la nature des rapports entre les deux femmes. Bien entendu, une prostituée — qui permettait à une autre inconnue, Minna Gombell, de faire une création extraordinaire — intervenait dans l'histoire. Mais s'il était possible de faire sauter les scènes où elle intervenait d'une manière trop voyante, le lesbianisme des deux protagonistes imprégnait, par les soins du metteur à scène, à tel point leur comportement qu'il ne restait plus qu'à tout recommencer.

L'érotisme serait donc le véritable péché de von Stroheim ou, plus précisément, puisque le cinéma, surtout américain, ne vit que d'érotisme, le refus de le déguiser sous les conventions sociales (en le représentant comme le prélude au mariage et à une nombreuse progéniture) ou bien sous les poncifs esthétiques (les jolies filles et les beaux garçons ne peuvent avoir que des sentiments, en dernière analyse, vertueux).

Aucun psychanalyste sérieux n'a encore pris la peine d'étudier les films de von Stroheim. On s'est borné — ce qui est un peu court — à noter dans *Merry-go-round*, *La Symphonie nuptiale* et *Queen Kelly* la persistance du thème des bougies, ce vieux symbole génésique mais personne ne peut manquer d'être sensible à l'atmosphère sado-masochiste qui se dégage de toute son œuvre. La brutalité du mâle n'est pas moins évidente quand elle se dissimule sous la politesse militaire de l'officier que von Stroheim aime tant à incarner. Le héros est naturellement polygame, parfois il va jusqu'à entretenir chez lui un harem (*Folies de femmes*). Si elle n'a pas lieu dans un fauteuil de dentiste, à l'occasion d'une extraction et au milieu des émanations d'éther (*Les Rapaces*), la scène d'amour se passe de préférence entre un militaire à cheval et une jeune fille à pied, qui doit lever une face soumise pour arriver à voir son séducteur. Le viol est représenté comme la forme normale du rapport sexuel, surtout pendant la nuit de noces. En même temps, l'impuissance et les anomalies interviennent sous un déguisement symbolique. La première s'incarne dans



Une scène des *Rapaces* qui a sauté au montage : les joies des fiançailles bourgeoises, la mère inquiète, le prétendant évincé et rageur, le futur marié satisfait, la sœur laide, la fille idyllique et le père béat.

un infirme, homme ou femme, paralysé des jambes ou affligé de boiterie. Von Stroheim a même écrit un scénario où un jeune homme devient amoureux d'un phénomène exhibé dans les foires, la femme cul-de-jatte : *La Dame blanche*. Pour les secondes, bornons-nous à citer Karamzin dans *Folies de femmes* qui, entre ses trois maîtresses en titre et une nouvelle qu'il cherche à conquérir, déflore une fillette simple d'esprit qui n'est même pas jolie ; dans *La Veuve joyeuse* (Lehar a dû se retourner dans sa tombe !), le baron Sadoja est un fétichiste du pied et le prince Danilo amène la jeune fille dont il est amoureux dans une maison de rendez-vous où il se fait jouer de la musique par deux hommes et une femme aveuglés par un bandeau et « aussi nus que la censure l'ait permis » (dixit von Stroheim lui-même, mais la scène n'en a pas moins été coupée au montage) ; la reine de *Queen Kelly* est une exhibitionniste qui se promène nue dans son palais et qui prend visiblement un peu trop de plaisir à déchirer sa rivale à coup de fouet. Enfin, à la seule exception de *La Veuve joyeuse* où le dénouement était imposé, jamais le film ne se termine par la réunion des amants, même dans la mort.

A cet égard, l'acteur, dans les films qu'il tourne avec un autre metteur en scène, ne diffère pas de l'auteur. Depuis son rôle d'officier prussien monoclé, où je l'ai vu dans je ne sais quel film de propagande (mais ce n'est pas *Les Cœurs du monde*), interrogeant avec une politesse glacée une gamine qu'il abat ensuite d'un coup de revolver, jusqu'à celui de *Boulevard du crépuscule*, il a ajouté beaucoup de lui-même au texte des scénaristes et aux indications des réalisateurs. Cet apport personnel est malaisé à délimiter, à défaut de confidences des intéressés. Mais ce n'est pas Jean Renoir qui, dans *La Grande Illusion*, a suggéré la flexion des jambes pour ramener en place la fourche de la culotte collante. Et Billy Wilder refusa la proposition de von Stroheim qui se voyait

fort bien, en maître d'hôtel à tout faire de son ex-femme, repasser avec nostalgie les pantalons de Gloria Swanson.

Cette obsession non seulement se retrouve, mais s'exprime plus franchement dans les deux romans que von Stroheim a écrits. Sans doute n'avait-il alors plus à tenir compte de la censure — encore que l'édition anglaise de *Paprika* ait subi des coupures. Mais si nous retrouvons dans ses livres des scènes voisines de celles qu'il a animées à l'écran, elles ont perdu ce qui faisait leur valeur à nos yeux. La liberté d'expression dont l'auteur a joui n'en est pas la cause. Mais un grand artiste — et von Stroheim en est incontestablement un — peut être tributaire de son moyen d'expression. L'authenticité et la poésie dont il dote si merveilleusement les images qu'il compose sous les feux des projecteurs sont tragiquement absentes des phrases qu'il écrit. (On pouvait s'en douter à la lecture des sous-titres de ses films muets, qu'il composait lui-même, hélas !) *Paprika* n'est qu'un médiocre roman feuilleton, quel qu'ait été le succès qu'il obtint aux Etats-Unis, paraît-il. *Les Feux de la Saint-Jean* sont un roman naturaliste incroyablement prolixe. La première partie qui seule a été publiée met plus de six cents pages à conter une histoire d'une grande simplicité. L'étalage de science médicale de fraîche date y est encore plus provocant que dans *Corps et âmes* et répond à des mobiles également subjectifs. Maxence Van der Meersch, tuberculeux, voulait se persuader lui-même qu'il avait découvert le régime qui le guérirait. Eric von Stroheim adopte d'enthousiasme le vocabulaire scientifique qui lui permet de parler à loisir de la physiologie féminine. La description d'un accouchement au cours duquel, le père, médecin, est obligé de broyer l'enfant dans le ventre de la mère, prend à elle seule plus de cent pages où alternent les précisions techniques et un délirant dialogue avec Dieu. Comme le roman ne fait que développer un scénario primitif, comment von Stroheim prévoyait-il la réalisation de cet épisode ?

Ce qui précède s'applique à l'artiste et non à l'homme. Alors que Charlie Chaplin, ce sentimental qui cultive la petite fleur bleue, a collectionné les scandales avant d'être assagi par un mariage heureux, alors que ce parangon de vertu qu'était Douglas Fairbanks a terminé son existence par des aventures amoureuses qui n'ont pas été sans retentissement, alors que les vedettes d'Hollywood et d'ailleurs ne manquent pas d'occasions pour tenir les journalistes au courant des caprices de leurs effusions, la vie privée d'Eric von Stroheim n'a jamais donné lieu à commentaires. Il s'est marié trois fois. Sa première femme est morte en 1915, quand il avait trente ans. Il a divorcé de la seconde en 1918 pour épouser tout de suite après une actrice, Valérie Germonprez, qui fut son assistante pour tous les films qu'il mit en scène. Depuis qu'il vit en France, il est très lié avec Denise Vernac, sa partenaire habituelle. On assure que lorsqu'un différend les sépare, Denise Vernac s'enferme dans sa chambre d'hôtel et que von Stroheim alors en défonce la porte à coups de pied. C'est vraiment le moins qu'on puisse attendre d'un homme qui n'a jamais fait mystère que son tempérament était vif.

La raison de son ostracisme tient peut-être dans cette expression qui lui a été appliquée il y a longtemps : « le bouc émissaire ». Depuis sa naissance, Hollywood a péché par prodigalité et par érotisme et a toujours été en quête de circonstances atténuantes, qui ne sont d'ailleurs pas mensongères. En effet, ce n'est pas une mauvaise affaire financière de payer Mary Pickford en 1915 un million de dollars par an et d'engager 25.000 figurants pour la course de chars de *Ben-Hur* et ce n'est pas une mauvaise action morale de donner deux heures d'illusion à de pauvres bougres vivant dans des taudis avec une épouse déjetée et une marmaille piaillante en leur montrant des êtres jeunes et beaux qui font l'amour dans des décors somptueux. Mais cette casuistique ne suffit

pas à calmer l'opinion publique qui réclame des sanctions. Une victime est alors choisie au petit bonheur : Fatty, Mabel Normand, Clara Bow — Charlie Chaplin lui-même s'il n'avait pas économisé assez d'argent pour assurer son indépendance financière. Eric von Stroheim a été l'une d'elles.

Voilà pourquoi il paie d'une demi-activité — par bonheur dorée — le droit que continuent à exercer les Cecil B. de Mille, édifiant leurs architectures aussi laides que coûteuses et calculant au plus juste la parabole du fouet (en laine) dirigé vers la belle captive dont le sein est dénudé jusqu'au dernier millimètre autorisé par le code Hays.

DENIS MARION

HOLLYWOOD SCAPEGOAT, par PETER NOBLE (The Fortune Press, Londres, 1950).
PAPRIKA et LES FEUX DE LA SAINT-JEAN, par ERIC VON STROHEIM (traduction française chez André Martel, Paris).



Pendant le tournage de *La Symphonie Nuptiale*, scénariste, metteur en scène et protagoniste de son film, Eric Von Stroheim déjeune, se fait couper les cheveux et vérifie le montage... pendant que le producteur lui en laisse encore le droit.

LE FEU ET LA GLACE

par

Alexandre Astruc



Camilla Horn dans *Faust* de Murnau.

Balzac dans l'admirable article qu'il consacre au *Rouge et le Noir,* hommage unique rendu par un écrivain à un autre écrivain, compare le style d'idée et le style d'image, Chateaubriand à Voltaire et Walter Scott à Stendhal. Il ajoute : il existe un troisième style : celui où l'image renvoie à l'idée, le mien. Oserons-nous dire qu'il suffit de regarder par le trou de la serrure Madame de Morsauf agoniser sur un lit de lys dont les parfums l'énivrent et lui renvoient tout à la fois l'odeur de la maladie bestiale dont elle se meurt, pour comprendre à la fois ce qu'il veut dire, et qu'il est tout simplement en train de parler du langage du cinéma.

Gance, Murnau, Rosselini *auront* ces audaces où se reconnaît la noblesse de l'esprit comme celle du cœur. L'expressionnisme allemand s'en nourrira tout *entier.* Ouvrant le livre que Lotte Eisner vient de lui consacrer, je tombe sur des images qui arrêtent ma main sur la page. Un homme appuyé contre un mur immensément vide dans un extrême coin du cadre regarde dans le reflet que lui renvoie une glace étincelante sa femme enlacée dans les bras d'un rival passager.

On aura reconnu une image du *Montreur d'ombres.* Des visions similaires abondent. De quoi procèdent-elles ? D'une confiance démesurée dans les *forces de l'abstraction* pour toucher le cœur. En d'autres termes, de cette certitude que la rhétorique formelle, par delà les fleurs glacées de son langage, recèle le feu dévorant auquel le spectateur fasciné viendra se brûler.

L'expressionisme allemand, au delà d'une querelle d'école, aura tenté d'émouvoir avec la part la moins sensible de ce qui est le domaine de l'action artistique. Croyant non pas aux idées mais aux thèmes, il est très exactement le correspondant au cinéma de ce qu'est ce lyrisme d'idées où se retrouvent à la fois Shakespeare et Beethoven, Hölderlein et Melville, le Caravage et le Balzac des *Illusions Perdues* ou des *Secrets de la Princesse.* Nous étonnerons-nous que la plupart de ces exemples soient empruntés à des Allemands. J'aime que, beaucoup plus qu'à de vagues références à la psychanalyse dont le livre d'un Kracauer est plein, l'expressionnisme allemand dans le livre de Lotte Eisner renvoie tout simplement au génie allemand qui aura eu des philosophes, des musiciens et des poètes, et tout à la fois lyriques et intellectuels, c'est-à-dire réalisant cette obsession fondamentale de l'éruption de l'abstrait dans le sensible et de Dieu dans la nature.

Une obsession métaphysique, le sens de l'architecture, celui de la musique, l'expression préméditée, volontaire et orgueilleusement construite des thèmes les moins apparemment faits pour le cinéma, les moyens plastiques les plus hauts mis au service des obsessions les plus abstraites, un sens prodigieux de l'ombre et de la lumière, symboles de la lutte entre les puissances du bien et celles du mal, seront ici les caractéristiques d'un art où l'emploi des décors peints de *Caligari* tient quoi que l'on pense bien peu de place. De quoi s'agira-t-il pour Murnau ? De photographier l'au delà. Au delà des apparences sensibles... mais songeons simplement que les indigènes de *Tabou,* aux yeux si pâles, renfoncés dans l'horreur d'une malédiction fondamentale, sont les mêmes qui s'ébattaient sans arrière-pensées devant la camera innocente de Flaherty.

Je tiens Murnau pour le plus grand poète que l'écran ait jamais connu. Eisenstein est plus haut peut-être et Stroheim plus brillant, et Renoir plus généreux, mais cette horreur glacée et jamais basse et jamais complaisante, qui fait glisser les uns vers les autres, dans la lumière tremblante de Karl Freünd, les personnages de *Faust* et de *Tartuffe,* reste la révélation fascinante à la fois de ce que l'art de l'écran aura eu en commun avec les autres arts, et de ce par quoi il en sera en définitive prodigieusement différent. Lang aura beau échafauder les décors en carton pâte de ses *Niebelungen* (était-ce parce qu'il n'était pas assez poète ?) retrouvant sa poésie quand la nostalgie de sa patrie perdue lui permettra de transformer la réalité américaine — oui, Lang c'est dans l'exil qu'il s'est réalisé — et Pabst planter ces décors qui feront de lui plus tard un réalisateur international après qu'il eut frôlé le génie dans *Loulou* et dans *Loulou* seul, et Wiene, habile commerçant et tant d'autres dont on me permettra d'excepter Robinson à cause du *Montreur d'Ombres,* c'est Murnau, et Murnau seul, en qui l'expressionnisme allemand aura trouvé son épanouissement. Non pas théorique bien sûr, ni exemplaire, ni historique, il n'y est question ni de drames sociaux, ni de culpabilité, on ne peut pas en faire des articles de journaux, ni des séances fructueuses dans les Ciné-Clubs, ça manque de pittoresque, ce n'est pas brutal, mais combien je suis reconnaissant à Lotte Eisner de lui avoir rendu sa place, toute sa place, et d'en avoir fait tout simplement le plus grand metteur en scène allemand.

Sur quoi son art est-il fondé ? Sur la transfiguration du réel. Une orchestration lyrique et passionnée d'un visuel exacerbé par un sens plastique atterrant où le plastique pourtant refuse sans cesse d'être reçu comme tel, va faire de son œuvre de *Nosferatu* à *Tartuffe* et de *l'Aurore* à *Tabou* le lieu de passage de la plus formidable *volonté d'expression* qui se soit jusqu'ici encore vue à l'écran. En cela elle sera expressionniste : représentation par le plastique dramatisé des thèmes fondamentaux de l'art occidental : l'inquiétude et le destin.

Représentation non pas seulement dramatique, comme elle le sera plus tard dans le cinéma américain, mais tout à la fois plastique, architecturale, symphonique, musicale, où lumières, décors, costumes, jeu stylisé des acteurs, vont devenir les éléments d'un jeu supérieur dont le metteur en scène disposera à son gré pour orchestrer un thème fondamental qui surgit et redisparaît tour à tour comme dans la *Cinquième* les trompettes mystérieuses seront les ô combien inquiétantes annonciatrices du destin...

Ce qui doit être ressenti ici le sera pleinement, à la limite des forces de résistance humaine ; danses d'ombres, aveuglement de lumière sur les toits des cités oubliées, torrents d'invectives, nuages, royautés menacées dans les plis des grandes robes jaunes et, pourquoi cette barre d'ombre impitoyable, posée en travers de ce cadre, sinon pour rappeler que ce carré de lumière étincelante sera désormais le lieu géométrique d'une beauté torturée.

L'image ici est un support. Que va-t-elle devenir ? Le lieu de rencontre d'un certain nombre de ligne de forces dont la disposition renvoie directement à Velasquez et au Caravage, mais amenées ici à ce point de tension extrême que leur destruction seule pourra désormais être conçue et supportée. Toute image chez Murnau exige d'être anéantie par une autre image. Tout plan est annonciateur de sa propre fin. Observez un cadrage de *Nosferatu* ou du *Faust.* Rien de plus simple en apparence, de plus rassurant. Un homme et une femme assis de dos sur un banc, une jeune fille dans une barque penchée sur des rames, une silhouette dans l'ombre derrière la croisée d'une fenêtre, un rouet au premier plan... Un Lang, un Pabst ne nous eussent point ménagé leurs avertissements, décor de dix mètres de haut, photographié en contre-jour, sa masse sinistre se découpant contre le ciel, gros plan d'horreur pour créer l'atmos-



Cette part d'ombre posée à travers l'écran... (*Nosferatu le Vampire* de Murnau).



Les indigènes aux yeux si pâles, renfoncés dans l'horreur d'une malédiction fondamentale... (*Tabou* de Murnau).

phère et le sentiment. Mais chez Murnau c'est au cœur même de l'indifférence que la tragédie va s'installer. Regardez de quel plan il va faire usage : le plus anodin de tous, le plan américain. Certains de ses cadrages même pourraient être des cadrages de comédie, à peine déplacés dans l'œuvre d'un Hawks ou d'un Capra. Mais voyez comment de cette tranquillité la corruption va naître. C'est sournoisement que Murnau opère. Une horreur sans nom guette dans l'ombre derrière ces personnages tranquilles, installée dans un coin du cadre comme un chasseur guettant sa proie. Tout ici est marqué du sceau du pressentiment, toute tranquillité est menacée par avance, sa destruction inscrite dans les lignes de ces cadrages si clairs faits pour le bonheur et l'apaisement. Et voici, je crois la clef de toute l'œuvre de Murnau, cette fatalité cachée derrière les éléments les plus anodins du cadre ; cette présence diffuse d'un irrémédiable qui va ronger et corrompre chaque image comme elle va sourdre derrière chacune des phrases d'un Kafka.

Comment se manifestera-t-elle ? En s'accomplissant dans le plan. Tout cadrage dès lors chez Murnau est l'histoire d'un meurtre. La camera aura le plus simple et le plus épouvantable des rôles : être le terrain prescient et annonciateur d'une opération d'assassinat. Tous les éléments de la mise en scène vont l'aider dans cette tâche. L'angle de prise de vue, la disposition des personnages dans le cadre, la répartition des lumières servent à construire les lignes d'une scène dramatique d'une tension insoutenable dont l'aboutissement est un anéantissement. L'histoire du plan est l'accomplissement de cette promesse de mort. Son déroulement temporel ne sera rien d'autre en définitive que la réalisation dans le temps d'une fatalité plastique originelle où tout ce qui devra se jouer dans ces quelques secondes aura une fois pour toutes été donné.

C'est pourquoi chez Murnau, comme chez tous les Allemands, le montage est presque inexistant. Toute image est un équilibre instable, mieux la destruc-

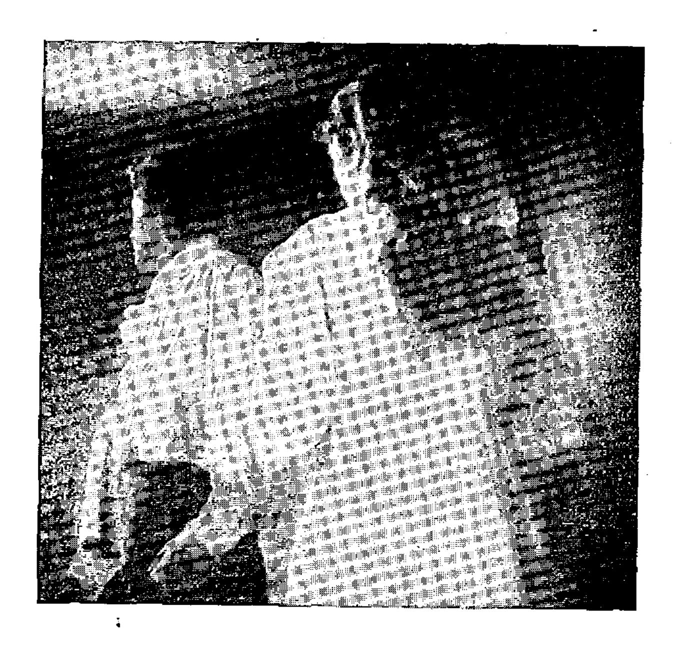
tion d'un équilibre stable emporté par son propre élan. Tant que cette destruction n'est pas accomplie l'image persévère sur l'écran. Tant que le mouvement n'a pas été jusqu'au bout de lui-même aucune autre image ne saurait être tolérée. D'où cette lenteur hiératique qui n'est jamais autre chose que l'accomplissement d'une promesse. Promesse de mort comme dans *Nosferatu*, de châtiment comme dans *Faust* ou *Tartuffe*. D'un bout à l'autre de l'œuvre court cette même et droite ligne supérieure où l'œuvre entière de Murnau rencontrera son véritable sujet, et si, précisément, il n'est jamais question ici que de fatalité et de passion, hypocrisie, obsession du pouvoir suprême, et toujours poussée jusqu'à l'extrême d'elle-même, comment s'en étonner ? Et que le metteur en scène de l'irrémédiable ait jamais été tenté, ni fasciné par d'autres figures que celles qui auront appelé sur elles-mêmes, avec cette préméditation secrète qui est la marque des âmes fortes, ces ruines et ces désastres, inscrits au cœur même de leur passion et sans lesquelles elle n'eut été que la plus dérisoire des comédies ?

Lil Dagover que l'on voit encore sur les photos pâlies des histoires du cinéma, la tête un peu inclinée sur l'épaule, la crinoline entre deux doigts, glissant comme une ombre le long de ce mur uniformément gris que rehausse seule la silhouette monstrueuse d'un chandelier baroque, tandis que passe, absent et concentré, un Jannings monstrueux absorbé dans son bréviaire, et pourquoi ce *Tartuffe* prussien où Sans-Souci mime atrocement Versailles ne serait-il aussi vrai dans sa monstruosité que ce vaudeville parisien où un mari se cache sous une table pour éprouver la vertu de sa femme, Lil Dagover donc, rencontrée un soir dans un endroit à danser, me disait comment il fallait à Murnau, faire exécuter sous ses yeux et selon ses plans non seulement la moindre feuille de décors, mais encore chacun des accessoires, pièce d'argenterie, couverts, que sa mise en scène réclamait comme s'il ne pouvait décidément faire confiance à rien ni à personne pour l'aider à réaliser ses propres desseins. Et sans doute les antiquaires et magasins d'accessoires de Berlin eussent-ils pu le tirer d'embarras. Mais une telle défiance n'est pas absurde. Une création totale ne supporte pas la moindre défaillance. Mallarmé révait d'écrire avec des mots *qui n'auraient* jamais servi. Pourquoi refuser à un metteur en scène un pareil souci de pureté ?

On sait comment mourut Murnau. Au cours de la réalisation de *Tabou*, il déplaça une pierre sacrée pour installer sa camera. Quelques mois après, de retour aux Etats-Unis, il devait trouver la mort. J'imagine assez que le metteur en scène de *Nosferatu* devait savoir ce qu'il faisait en s'attaquant ainsi aux sorts jetés et aux maléfices. J'ose croire que c'est en toute connaissance de cause que le réalisateur le plus *magique* de toute l'histoire du cinéma s'était laissé aller ainsi à provoquer les Dieux, fussent-ils les plus humbles et les plus primitifs de tous.

ALEXANDRE ASTRUC.

Littérature et Cinéma



par

Jean Domarchi

De tous temps les auteurs de films se sont inspirés d'œuvres littéraires qui, à l'origine, étaient étrangères à toute préoccupation cinématographique. La réussite ou l'insuccès de tentatives de ce genre ne laisse pas de poser des problèmes bien préoccupants car il n'apparaît pas évident, qu'un chef-d'œuvre littéraire doive nécessairement donner naissance à un grand film. Il semblerait même *a priori* que les chances d'échec soient, dans de telles entreprises, infiniment plus fréquentes que les chances de succès, si l'on adhère à une conception de l'art qui veut que chaque genre soit soumis à des lois qui lui sont propres et qui n'ont de *sens* que pour lui. L'expérience nous oblige pourtant à admettre qu'une pièce ou un roman ne perd rien à être adaptée et qu'elle peut y gagner un surcroît de richesse. Il se peut même que telle pièce ou tel roman trouve sa *vente* dans le cinéma et que la métamorphose qu'elle subit lui restitue la fraîcheur première que plusieurs années de routine et d'inertie lui avaient fait perdre. D'où vient le mystère et comment se fait-il que le cinéma puisse quelquefois faire une œuvre entièrement nouvelle en respectant fidèlement les intentions d'une œuvre déjà existante sur le sens de laquelle l'accord s'était déjà fait ? Tenter de résoudre ce mystère c'est en fait poser à nouveau le problème du statut de l'œuvre d'art. Si l on est partisan de la spécificité absolue

Jean-Claude Pascal et Anouk Aimé dans *Le Rideau Cramoisi* d'Alexandre Astruc.

de chaque genre littéraire ou artistique, si l'on raisonne en termes de peinture *pure*, de roman *pur*, de cinéma *pur*, on répondra qu'il n'existe aucun commun dénominateur entre le roman, le théâtre et le cinéma, de sorte que la transposition d'un roman dans le langage du cinéma est inconcevable puisque la forme du roman et *son* contenu obéissent à une logique interne qui est exclusive de toute traduction cinématographique. Et, réciproquement, le cinéma en tant qu'art et régi comme tel par une technique et des procédés spécifiques, serait étranger à toute référence qui ne tirerait pas sa justification d'une nécessité proprement cinématographique. Chaque genre aurait son langage dont la morphologie et la syntaxe seraient établies de telle manière qu'on ne réaliserait une adéquation idéale entre la forme et le contenu qu'à la condition que ce contenu n'admette ne pouvoir s'exprimer que dans une *forme déterminée et une seule :* celle du roman ou du cinéma mais sûrement pas celle du roman *et* du cinéma. Le roman absolu serait à la limite un mode d'expression dont la signification s'épuiserait dans la lecture seule, sans qu'il soit besoin de s'en remettre pour une compréhension plus approfondie à l'image ou même à la parole. S'il est vrai, comme le prétend Gœthe, que tout sujet dicte à l'auteur la forme idéale qui lui correspond, l'adaptation devient dépourvue de sens : au meilleur des cas elle est superfétatoire et fait double emploi avec l'œuvre qu'elle entend transposer. La justification serait d'ordre sociologique (diffuser par exemple une pièce réservée jusqu'ici à quelques privilégiés) et non esthétique. On ne pourrait en aucun cas participer à *l'essence* du genre romanesque en faisant appel à une expérience étrangère par définition à cette essence, le roman excluant précisément tout appel à l'image du simple fait qu'il n'implique qu'une *vision de l'âme.*

Quelle validité accorder à cette conception ? Il ne saurait évidemment être question de ressusciter ici les controverses relatives à l'*autonomie* ou à la dépendance réciproque des différents domaines de l'art. Disons seulement que les partisans du roman pur et du cinéma pur appauvrissent singulièrement le sens du contenu (ou du sujet d'une œuvre) lorsqu'ils prétendent qu'il implique une forme ou un langage privilégié exclusif de tous les autres. Raisonner ainsi c'est oublier que le contenu a une infinité de significations possibles et que chacune de ces significations peut relever d'une formulation esthétique différente de la formulation originaire même si, dans l'esprit de l'auteur, la formulation choisie semblait préférable aux autres. Suivant les époques, le côté dramatique de telle œuvre peut l'emporter sur son côté philosophique ou sur son aspect narratif et inversement. La part du diable, dont parlait André Gide, c'est le sens que d'autres hommes (contemporains de l'auteur ou appartenant aux générations qui le suivent) dévoilent en fonction de besoins et de préoccupations qui sont les leurs. De quel droit, si l'on refuse tel sens privilégié au contenu, se limiter à une forme unique d'expression, même si l'auteur l'a jugée supérieure ? Si l'on admet donc que l'importance d'une œuvre d'art quelle qu'elle soit se mesure à la richesse de ses significations possibles, richesse qui ne se révèle qu'avec le temps, comment ne pas admettre que l'on ne saurait être fidèle à l'inspiration *profonde* d'une œuvre ancienne qu'en réalisant une œuvre *nouvelle*, d'un genre nouveau qui du simple fait qu'elle se sert d'une technique différente explicite le sens authentique que cette œuvre a *pour nous* et qui loin d'en trahir la *signification initiale* ne fait que l'approfondir. Lorsque Murnau par exemple, a donné une traduction cinématographique du *Tartuffe* de Molière et du premier *Faust* de Gœthe le langage expressionniste dont il se servait pouvait sembler en apparence une méconnaissance des situations profondes qui avaient présidé à l'élaboration du *Tartuffe* et du *Faust*. En fait il dévoile le contenu latent de deux œuvres qui exigent des *équivalences plas-*



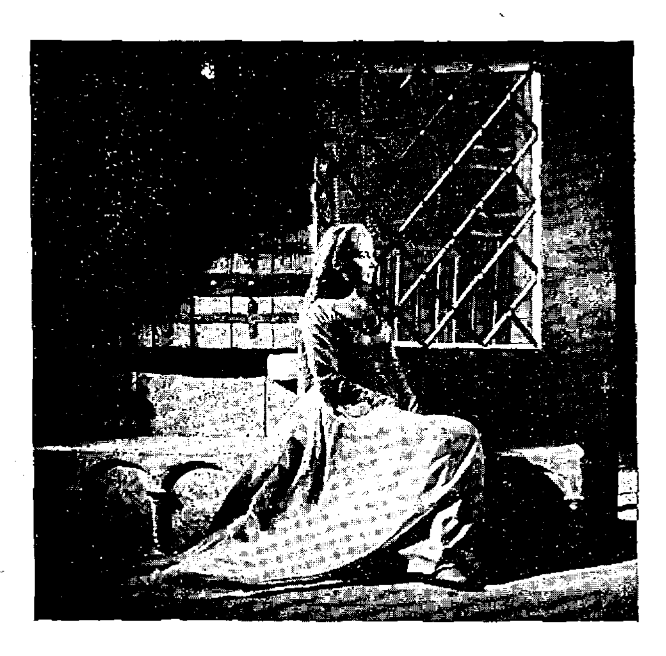
Macbeth d'Orson Welles.

tiques autrement plus efficaces, autrement plus contraignantes que celles que propose le théâtre. L'hypocrisie est par excellence *ce qui se voit,* tout de même que les manifestations répétées des puissances de l'au delà, ou, si l'on préfère, la dimension fondamentale de l'hypocrisie et de la sorcellerie est une dimension visuelle qui ne s'exprime que dans une vision *qui élimine tous les obstacles nés d'une appréhension unilatérale et partielle de l'espace et du temps,* c'est-à-dire dans une vision cinématographique. Si j'osais risquer une comparaison philosophique, je dirais que le cinéma est hostile à une vision monadologique du monde dans laquelle chaque monde ou chaque substance séparée a un point de vue sur le monde entier qui est irréductible au point de vue d'un autre monde. L'espace et le temps du cinéma réalisent un *continuum* qui est irréductible aux normes de la spatialisation et de la temporalisation de la perception ordinaire, ils s'abolissent tous deux dans un *pur présent vivant,* comme aurait dit Husserl, qui n'est pas celui de la conscience naïve mais bien celui d'une conscience transcendentale qui appréhende le flux pur du vécu comme tel et exprime la durée comme *pur écoulement* dans lequel le passé est tout à la fois supprimé et retenu comme ce qui est déjà et le futur annoncé comme ce qui n'est pas encore et par conséquent en train d'être. Tout comme la conscience, dirait Husserl, le cinéma est omni-temporel et donc supra-temporel, et il est aussi omni-spatial et donc supra-spatial et c'est là me semble-t-il que réside son originalité fondamentale.

Si donc le *Tartuffe* et le *Faust* de Murnau nous semblent si parfaitement plausibles c'est pour une raison bien simple : Murnau porte à son maximum l'efficacité *dramatique* de ces deux pièces en exploitant, au maximum, les res-

sources d'un langage visuel *qui, parce qu'il est sur-humain, retrouve et reproduit* plastiquement l'inspiration insolite multivoque de Molière et de Gœthe. Les intentions profondes de ces deux auteurs, que le théâtre n'avait pu et pour cause qu'imparfaitement réaliser, se trouvent explicitées à neuf dans les deux films réalisés par Murnau. Peu importe après cela que Murnau se réfère à une esthétique expressionniste qui peut dater. Il n'en reste pas moins qu'en nous restituant le côté surnaturel des aventures de Faust, en reproduisant par un système d'équivalences appropriées le côté magique du feu de la terre et du ciel, il retrouve la fantasmagorie de l'univers gœthein. Il est Faust lui-même et les pouvoirs du docteur ne sont que les pouvoirs du metteur en scène tout comme ils étaient cent ans auparavant ceux du jeune Gœthe. Le mythe éternel de Faust devient celui de Murnau, démiurge génial et créateur d'un monde imaginaire, sans cesser d'être celui de la tentation charnelle et de l'aventure intellectuelle d'une conscience insatisfaite pour qui le monde ne suffit pas.

On voit donc par les considérations qui précèdent le rôle décisif que joue le metteur en scène. Il ne s'agit pas seulement pour lui de commenter une œuvre et de la faire comprendre, il importe que les avatars du héros soient les siens et que les péripéties du roman ou de la pièce qu'il transpose deviennent des péripéties plastiques qui reflètent ses propres luttes pour recréer une réalité *qui lui est extérieure*. En s'appropriant le roman ou la pièce il n'entre en concurrence avec le créateur initial que pour retrouver, avec un mode d'expression différent, des obstacles que le créateur initial avait déjà rencontrés. Il sera d'autant plus *fidèle* à l'inspiration originaire de l'œuvre qu'il aura réussi à substituer ses *propres figures de rhétorique, ses propres métaphores, disons son propre* système d'équivalences aux figures de réthorique et aux métaphores de l'auteur initial. Mais cette fidélité ne sera parfaite que lorsque le système d'équivalences du metteur en scène qui est révélateur de son don personnel de création *corres-*



Suzanne Cloutier dans *Othello* d'Orson Welles.

pondra trait pour trait, terme à terme au système d'équivalences du romancier ou du dramaturge. Ou, si l'on veut, le sens profond d'une œuvre ne sera révélé que s'il y a coïncidence entre deux systèmes d'équivalences qui reflèteront tout à la fois le thème fondamental de l'œuvre adaptée et les préoccupations fondamentales de l'adaptateur. C'est ce qui me paraît faire le mérite du *Macbeth* d'Orson Welles. Welles en effet reste dans l'authentique tradition de Murnau lorsqu'il comprend que rien ne se prête mieux qu'un drame métaphysique à une transposition plastique qui dévoile non seulement les tourments de Macbeth mais ceux d'Orson Welles lui-même. La volonté de puissance de Macbeth se métamorphose, devant les obstacles invincibles de la réalité, en une tragédie de l'imagination où tout devient prétexte à création *verbale*, où le héros s'oppose au destin par des mots et où la poésie devient le refuge suprême du despote traqué. A la dure nécessité s'oppose la liberté de la matière poétique, au langage prosaïque des calculateurs, la splendeur des images de l'homme désigné par les puissances souterraines. Macbeth n'est pas ambitieux ou s'il l'est par procuration, c'est à travers Lady Macbeth, esprit froid et raisonneur, acharné dès que ses machinations s'effondrent. Macbeth comme bien des héros de Shakespeare est un *artiste* qui agit comme tel et trouve dans la poésie des raisons de tenir tête au destin et de pactiser avec les puissances des ténèbres. Il s'agissait aussi de rendre présent ce monde où les phantasmes de l'imagination s'imposent avec autant d'efficacité que le réel le plus quotidien, ce monde où les puissances démoniaques participent activement à la vie de tous les jours puisqu'il est le lieu du conflit permanent de l'au delà et de l'en deça, de la lumière et de l'ombre. Comme Faust, Macbeth a partie liée avec Satan et de fait il n'existe plus de solution de continuité entre la terre et l'enfer et le ciel. Faust et Macbeth ne sont que les enjeux épisodiques d'une lutte perpétuelle. Welles a bien compris que les protagonistes véritables du drame de Shakespeare étaient les puissances des ténèbres et les puissances divines et il adopte la même optique que Murnau. C'est le monde encore martien, chaotique, informe des premiers temps de la chrétienté qui devient l'acteur essentiel, et c'est Welles metteur en scène et non Welles comédien qui joue le rôle décisif du fait qu'il doit nous imposer, nous restituer dans l'évidence du présent des conflits ensevelis à jamais dans le passé. Il retrouve ainsi l'inspiration profonde du *Faust* de Murnau qui n'exprimait si fidèlement le thème directeur de l'œuvre de Gœthe qu'en reproduisant, par le simple jeu de l'ombre et de la lumière, par le savant agencement des plans, le temps et l'espace insolites du XVI[e] siècle allemand encore imprégné de l'esprit du Moyen Age.

Ces considérations nous font sentir (du moins je l'espère) combien une sorte de complicité, entre le metteur en scène et l'œuvre qu'il adopte, est indispensable ; seule elle rend compte des grandes réussites.

Cette connivence, mieux encore cette harmonie pré-établie, je la trouve réalisée dans l'adaptation qu'Alexandre Astruc a fait du *Rideau Cramoisi* qui est la première nouvelle du recueil de Barbey d'Aurevilly « Les Diaboliques ». La succession des plans, la répartition des lumières et des ombres, la place qui est accordée à ce qui est dit et à ce qui est fait, tout obéit à une nécessité interne qui commande impérieusement l'économie de l'œuvre. Aux moments suprêmes de tension dramatique correspondent les moments suprêmes de tension esthétique qui nous imposent avec évidence une situation étrange et singulière. La camera va droit à l'essentiel, se refuse à toute image gratuite qui romprait la rigueur du développement. Tout de même que, par son style, Barbey évitait avec bonheur tout ce que cette histoire comportait de scabreux et d'excessif, Astruc redécouvre avec des images la progression d'une attirance charnelle qu'aucun obstacle ne saurait empêcher et je doute si les pouvoirs de la litote, de l'allusion et de l'éli-

sion ont été plus grands qu'ils ne le sont ici. La parole n'intervient que pour éviter la distension du récit qui doit être tout d'une coulée, éviter les temps morts et ne retenir de la durée anonyme et solitaire du héros de l'aventure que les instants privilégiés et vécus par lui, dans toute leur fragilité et leur fugacité. Là encore, le héros apparent n'est pas le héros réel. Dans le film d'Astruc le héros réel c'est le temps et par delà le temps Astruc lui-même qui s'efforce de conquérir le temps du cinéma comme temps irréductible à la conscience naïve c'est-à-dire comme temps spécifique. Toutes les équivalences plastiques qui se substituent au style de Barbey ne sont là que pour reproduire l'*axe de la durée* propre à la nouvelle cinématographique. Il est donc faux de dire, comme certains critiques ne s'en sont pas privés, que *Le Rideau Cramoisi* sacrifie à l'esthétique du film muet, car c'est plutôt le contraire qui serait vrai. *Le Rideau Cramoisi* est dans le moyen métrage l'équivalent de *Citizen Kane*, du *Corbeau*, de *La Règle du Jeu* ou de *A nous la liberté* ; c'est-à-dire un film parlant où le langage parlé retrouve sa véritable destination qui est d'établir avec l'image ce que Delacroix appelait un « système de compensation ». De même que dans un tableau tel volume s'oppose à telle ligne pour l'accentuer ou au contraire pour neutraliser les effets, la parole joue au cinéma un rôle identique. Elle doit mettre en valeur ou détruire l'image sans jamais la paraphraser. Cette vérité qu'on rougit de répéter ici, bien peu de cinéastes l'ont mis en pratique et c'est tant pis pour le cinéma.

Je parlais plus haut de la complicité nécessaire qui doit exister entre le metteur en scène et l'œuvre qu'il adapte. Il est étonnant qu'elle ne se soit pas manifestée dans l'*Othello* d'Orson Welles. Qu'on m'entende : il ne saurait être question de déprécier ce film d'une valeur incontestable ? Simplement, il m'apparaît qu'il n'emporte pas la conviction. Pourquoi ? Sans me livrer à une critique en forme de ce film qui dépasserait le cadre de cet article, je me bornerai à ces quelques réflexions. Il semble que le soleil de Venise et sa splendeur, tout comme le soleil et la splendeur du Maroc aient été fatals à Welles. Il nous a donné une manière d'opéra visuel comparable à certains tableaux de la décadence chrétienne. Je pense plus volontiers à Tiepolo qu'au Titien ou au Tintoret. *Othello* est le lieu de rencontre de deux drames : celui de la vengeance de Iago et celui de la culpabilité d'Othello. Il faut qu'Othello se sente déjà coupable du simple fait qu'il *existe* et qu'il soit nègre pour qu'il donne si aisément dans le traquenard d'Iago. Il ne l'écoute si complaisamment que parce qu'il lui paraît inconcevable d'être aimé par une femme de l'aristocratie vénitienne, lui qui après tout n'est qu'un mercenaire et un noir. C'était ce secret qu'il fallait dévoiler tout comme il importait de rendre à Iago sa place qui est essentielle (1) et ne pas la réduire à un rôle de comparse. Cette tragédie psychologique exigeait donc une grande économie de moyens, un ascétisme scénique dont Welles n'a pas fait preuve ici. Il s'est englué dans l'exotisme factice de Venise qui, chez les Elisabethains, est purement extérieur et relève du pittoresque le plus banal pour se payer le luxe de quelques séquences (d'ailleurs fort belles) parfaitement superfétatoires. La contre épreuve de la lecture est de ce point de vue révélatrice, tout comme elle l'était pour *Macbeth*, en ce qu'elle suggère d'autres Othellos possibles. Ce n'est jamais sans risques que l'on adopte au cinéma les solutions de facilité.

JEAN DOMARCHI

(1) Le thème de la vengeance est un leit-motiv qui revient constamment dans le drame élisabethain de *Thomas Kid* à *Cyril Tourneur*.

Témoignages sur



LIMELIGHT

JEAN RENOIR

Très souvent, des gens viennent me demander d'identifier un tableau, pensant qu'un fils de peintre doit s'y connaître obligatoirement en peinture.

Or, je n'y entends pas grand'chose ; cependant, je me permets, de temps à autre, d'émettre une opinion sur une œuvre d'art, en me basant sur le fait que je m'y connais, ou plutôt, que je crois m'y connaître, en grands hommes. C'est très vaniteux de ma part, mais il me semble que la fréquentation que j'eus étant enfant de quelques amis de mon père qui ont contribué à la grandeur du XIXe siècle, me permet de discerner certaines caractéristiques qui marquent le talent ou le génie.

Il me serait parfaitement impossible de nommer l'auteur d'un tableau non signé, mais il m'est plusieurs fois arrivé de dire si ce tableau était d'un maître ou non. J'hésiterais entre Le Titien, Rubens ou Véronese, mais je suis à peu près sûr de deviner si l'œuvre est de l'un de ces grands hommes ou d'un élève habile peignant « à la manière de ». Autrement dit, je me suis bâti une petite définition du monde dans laquelle les divisions ne sont pas celles acceptées habituellement. Au lieu de grouper les hommes par races, nations, religions, langues, je les groupe par affinités spirituelles. Mon monde à moi se divise en avares et généreux, en négligents et précautionneux, en maîtres et en esclaves, en habiles et en sincères, en créateurs ou en copistes.

L'un des groupes qui m'intéresse le plus est celui des créateurs artistiques, des vrais, des grands. Ils se ressemblent beaucoup plus qu'on ne le croit. Il y en a des gros et des maigres; mais, dans leur façon de manger, on retrouve toujours quelques caractéristiques communes, aussi dans leur façon d'aimer, de mentir ou d'être sincères et, bien entendu, encore plus dans leur façon de poser de la couleur avec un pinceau sur une toile ou des mots avec une plume sur une feuille de papier.

Nous savons tous que Chaplin appartient à cette famille peu nombreuse. Ce qui m'a fait plaisir dans son dernier film, c'est de le voir se conformer une fois de plus à l'évolution naturelle des grands hommes de toutes époques et de toutes langues. Comme plusieurs grands dramaturges, il avait commencé par raconter des histoires qui lui permettaient d'exploiter ses merveilleuses ressources d'acteur. Maintenant que ses cheveux blanchissent, chez lui comme chez Molière mûrissant, l'acteur s'efface de plus en plus devant l'auteur. Evidemment, j'aime mieux voir son dernier film interprété par lui-même que par un autre, mais ce film garderait toute sa valeur si l'auteur avait choisi et mis en scène un acteur différent.

Une autre forme de l'évolution propre à tous les grands créateurs est la tendance à la simplification. Les premiers films de Chaplin se composaient d'une série d'anecdotes reliées entre elles par le même « Charlot » qui les animait et aussi par une trame générale menant à la conclusion de cette série d'histoires.

Dans *Limeligh* il y a une seule histoire qui s'expose au commencement, se noue au milieu et éclate en une conclusion presque irréelle à la fin. Tous les points sont posés dès le début et ils se précisent peu à peu au cours de l'action comme sortant d'un brouillard. Chacun de ces points est relié à l'autre et ne saurait exister sans cet autre. Et tout celà grandit, prend sa place dans la vie; le bouquet final émerge naturellement de la croissance de tout ces points différents.

Avec *Charlot rentre en retard* nous étions dans l'enluminure. Avec *Limelight* nous sommes dans la fresque.

Chaplin nous a donné bien des chefs-d'œuvre. C'est peut-être la première fois qu'il nous donne une œuvre de forme et d'inspiration parfaitement classique. Sa joie l'autre soir à la Comédie Française en écoutant *Don Juan* n'était pas feinte. Il se trouvait en famille et ça fait toujours plaisir de se retrouver avec les siens.

Comme ses frères et sœurs de la famille des grands hommes, Charlot suit son petit bonhomme de chemin, mûrit, grandit plein de doutes quant aux détails secondaires de son métier et inconsciemment sûr de la direction où invinciblement le pousse son éternelle jeunesse.

Jean Renoir

NICOLE VEDRES

Il est presque impossible de s'exprimer « publiquement », c'est-à-dire d'écrire par exemple, sur un film qui vous atteint bien au delà des limites habituelles. Si tous les films de Chaplin sont des chefs-d'œuvre, celui-là les résume, en les dépassant. Il y avait le personnage, les trouvailles, la satire et la tendresse, l'alternance du rire et de l'émotion. Ici tout marche d'un même pas, tout est lié, soudé ; on rit parce qu'on pleure



Limelight.

et on pleure parce qu'on rit. On est à ce point de « condensation des sensations qui fait le tableau » comme dit Matisse. Ici l'humour n'est plus « gaîté faite d'ironie, d'imprévu », mais véritablement une *dimension supplémentaire donnée à la tragédie.* Quelle tragédie ? La seule. D'aucuns parlent de mélo et résument ainsi : « un clown âgé déjà, qui ne sait plus faire rire, et peu à peu devient clochard ...une jeune paralytique, belle et douée pour la danse, qui guérit grâce aux soins du pauvre homme » ...Paillasse, Colombine, que sais-je... Si c'est cela qu'on veut y voir, alors, évidemment... Mais le drôle, le terrible (et ils marchent ici de pair, inexorablement) c'est que ce clown est puissamment comique et que c'est le public — non lui — qui très évidemment est dans l'erreur. Le drôle, le terrible c'est que la jeune impotente est une simulatrice (simulatrice involontaire, mais simulatrice quand même). Paillasse ?... Mais c'est elle, elle qui est amoureuse de lui, folle amoureuse, et ne le sait qu'à peine. Clochard ? Sans doute... mais quel seigneur ! La prodigieuse scène où, quêtant, il voit un ancien ami prêt — par pudeur — à retirer l'obole qu'il allait tendre, et lui dit : « mais non, donnez, donnez donc » nous venge, en une seconde d'émerveillement, de toutes les pitiés, vraies ou fausses, des néo-réalismes récents. Misérable ? Il domine le monde, de toute la hauteur d'un homme qui sait rire. Vagabond ? Il sait que le chemin de son apparente déchéance monte vers les zones les plus raffinées de l'atmosphère humaine. Comme Calvero, Chaplin sait même marcher au rebours de sa légende. Car *Limelight* nous montre que le muet chante à ravir, que le mime est écrivain, que Verdoux c'est aussi Tristan; comme Tristan est aussi Verdoux. Mais il confirme aussi ce que nous savions déjà, que la pureté des moyens ne se trouve que dans la parfaite maîtrise d'un sujet et l'absolue indépendance d'un créateur qui travaille seul.

Quoi encore ? Claire Bloom, bien sûr. Stupéfiante découverte. Enfin des yeux de femme intelligents au cinéma. Pour la première fois ! Non point immenses et vides, mais de dimensions raisonnables et tout chargés d'esprit, tantôt rayonnants de chaleur, tantôt attiédis par le rêve. Et cette pudeur du corps et de l'âme, cette faculté de se résor-

ber dans l'image lorsque la présence, la fameuse et parfois si grossière « présence », n'est pas nécessaire, cette manière d'exister encore en n'étant presque plus là... Admirable personne ! Mais mérite encore non pas seulement de Chaplin metteur en scène qui la choisit, mais de Chaplin acteur qui la hausse à son rang. Les grands acteurs se reconnaissent à cela seul, au fond, que les partenaires sont grands à côté d'eux. Toujours. Il n'y a pas d'exemple de grand comédien à côté de qui « on » soit mauvais. Aucun comparse de Chaplin n'a jamais été même « quelconque ».

Que souhaiter à *Limelight ?* Comme à tout ce qu'on aime... que tout le monde ne l'aime pas. Si tout le monde l'aimait, ce serait signe peut-être qu'il est venu trop tard. Chaplin, sans doute, le sait bien. Comme *Le Dictateur*, comme *Verdoux*, *Limelight* sera un jour le film de notre temps. Et s'il ne devait rester que ceux-là, ce serait, déjà, un monde. Et si même, d'une époque aussi étrange que la nôtre, sur une planète aussi menacée, il ne devait subsister qu'un seul homme, qui serait-ce sinon ce prince du dénuement, dont le sourire et le regard surent donner un sens à une aventure qui peut-être, au départ, n'en avait point.

NICOLE VEDRES

ANDRE MICHEL

Le film est à la source de notre mythologie contemporaine et aussi loin que je plonge dans le souvenir des salles obscures, j'y vois indélébilement inscrit la silhouette mouvante et émouvante de Charlot. Il s'en va virevoltant, jette un regard en arrière et s'éloigne comme à regret, pas plus décidé à nous quitter que nous à le laisser partir.

Singulière destinée que d'entrer vivant dans le mythe. Douglas Fairbanks, Mary Pickford et d'autres ont cru y parvenir mais leur étoffe était moins solide, leur fibre moins proche de la nôtre. Charlot nous touche, il participe de tout ce qui nous émeut, il est inséparable de notre monde, indispensable aussi, il est un des rares symboles consolants et cocasses, entrant par la fenêtre *quand on l'attend par la porte.*

Et aujourd'hui, comme on le guettait par la fenêtre, il est venu par la porte. Le propre du génie n'est-il pas bien souvent de dérouter ? Je crois que depuis *La Ruée vers l'Or* la critique a toujours été un peu plus réticente à chacune de ses productions. C'est toujours celle d'avant que l'on préférait. Le recul seul leur rend leur vraie grandeur. Peut-être aussi que chacun de ses nouveaux films est plus chargé, plus dense que le précédent.

Cette fois on nous a annoncé un film dramatique.

Dramatique oui, émouvant certes, mais tragique non. Et là est peut-être ce qu'il y a de plus caractéristique, de plus foncièrement sympathique et réconfortant chez Charlot... chez Charlie Chaplin, puisqu'il a voulu maintenant nous parler à visage découvert, mais le personnage qui nous apparaît sous le masque ne nous change guère de celui auquel nous sommes habitués, sensible, poignant, triste, amer, mais jamais désespéré.

En Charlot domine, au delà de sa profonde tendresse pour les hommes, une passion insatiable de la vie, cet amour qui faisait apprécier à Monsieur Verdoux le goût du petit verre de rhum juste avant l'échafaud, savourer chaque instant, chaque sensation, tout comme « l'Etranger » de Camus (ce Camus qui, en leur commune compassion pour l'humanité, lui est plus proche que, avec leurs univers implacables, les Sartre et Picasso, qu'il a rencontrés à Paris).

Et lorsque Calvero-Chaplin expire à la fin de *Limelight* ce n'est pas par grandiloquence qu'il veut mourir sur la scène mais pour jouir encore de la dernière minute, et pour voir celle, à qui il a redonné, comme à nous, le goût de la vie.

ANDRÉ MICHEL

GEORGES ROUQUIER

Depuis tant d'années, j'avais rêvé de le voir, de lui parler... et maintenant il était là tout près de moi, si petit, si humble. J'étais tout saisi d'émotion, bouleversé.

Dès les premières images, un choc : son visage nu. Tout le drame inscrit là. Tout son drame. Je retrouvais mon enfance... les folles poursuites de *Charlot pompier*... la fin du *Pèlerin*, amère et symbolique... la lecture du courrier de *Charlot soldat*... et *Le Kid*... et *Jour de paye*... Tout revenait, tout remontait avec le drame de Calvero : après l'audition de la ballerine, l'expression de son visage alors que les projecteurs s'éteignent autour de lui... La nuit de Noël de *La Ruée vers l'Or*... Mes larmes d'autrefois revenaient. Tout se mélangeait, se brouillait... Sa présence... Son regard sur l'écran lorsqu'il se démaquille après son insuccès... Son dernier regard des *Lumières de la Ville*... Son sketch final avec Buster Keaton — quel coup de le retrouver, lui aussi, et avec Chaplin. J'avais quinze ans, comme autrefois...

Et sa mort... sa mort m'a frappé comme la perte d'un être qu'on a aimé toute sa vie. Je me suis retrouvé dans les larmes. Les applaudissements crépitaient.

Œuvre imparfaite *Limelight* ? Quelques longueurs ? Quelques imperfections ? Peut-être... Je ne sais pas... Je ne vois pas... Je ne crois pas... Ce dont je suis sûr c'est que Charles Chaplin a atteint là les plus hauts sommets de son art.

GEORGES ROUQUIER

CLAUDE VERMOREL

Imaginez qu'on vous raconte l'histoire suivante : « Un vieux clown qui ne trouve plus d'engagement sauve du suicide une petite danseuse paralysée. Il lui redonne le goût de vivre avec l'usage de ses jambes. Elle croit l'aimer, il s'efface pour qu'elle puisse épouser un jeune et brillant musicien ». Une histoire vedette pour Decourcelle ou Le Petit Echo : c'est l'argument de *Limelight*. Ni pire, ni meilleur que la plupart des autres canevas de Chaplin, ni que ceux de Molière : » un père avare rival de son fils prodigue... Un bilieux dégoûté du monde et amoureux d'une coquette... »

Aussi simples les uns que les autres, aussi faits pour le plus grand public ; aussi propres au choc burlesques *des* caractères pour Molière et, pour Chaplin, à la mise en situation de son personnage.

Je me souviens d'avoir intitulé un de mes premiers articles « Chaplin poète lyrique ». Je le referais volontiers. Seul un poète transforme en or le plomb, seul un lyrique — et avec tout ce que le lyrisme peut user de larmes faciles et de tendresse calculée — a pu nous retenir deux heures en dansant sur un fil si grossier.

Et lui tout seul, cette fois, tout nu. Non plus à travers le déguisement, les trouvailles et la virtuosité comiques du vagabond Charlot ou de Verdoux, Charlot bourgeois, ou de ses comparses, ni plus ni moins intéressants que ceux de vingt comédies qui ne survivent pas à la saison.

Lui tout seul : cet homme extraordinairement sympathique, à la fois sûrement très bon et très égoïste, très simple et très cabotin, las de tout et obstinément amoureux de la vie, cet homme aux yeux admirables, cette âme en mal de confidence.

Limelight c'est la dernière bobine de Verdoux développée en douze ou quinze, c'est la vedette parlant à un public complice, c'est l'homme Chaplin ôtant et remettant son masque pour jouer, puis dire ce qu'il pense du jeu et de la vie cet autre jeu qu'il *faut* jouer, c'est parfois du bavardage, mais le monsieur qui-se-prend-au-sérieux se souvient qu'il est clown et comme celui du *cirque* avec ses étoiles de papier, il fait une boulette de sa psychanalyse de pacotille et d'un coup de pied coquin l'envoie hors

de la piste, c'est une adaptation unique, troublante (difficilement renouvelable aussi) de la vie d'un acteur comblé à celle du comédien raté, du grand clown dont on rit d'avance à celui dont on ne rit plus, de l'artiste qui se croit assez fort pour dédaigner ce qui fut sa gloire à celui qui veut bien mourir pour une minute encore de ce passé. Avec cette frange d'indécision, cette parallaxe des deux images qui est en poésie la part du rêve.

Une œuvre ? Plutôt une sorte de journal intime destiné au grand public. Mais la confidence est d'un homme qui a tant donné au cinéma qu'un homme de cinéma ne peut qu'être touché.

CLAUDE VERMOREL.

NORA MITRANI

Les spectateurs qui assistaient à une des premières projections de *Limelight* le 31 octobre au Marignan gardaient un silence presque religieux et cependant ils étaient à l'affût.

Le clown vieilli Calvero-Chaplin, qui ne fait plus rire personne, rencontre dans un bar son ami Claudius, amputé des deux bras et qui, en scène, joue du violon avec ses orteils.

— « Fouille dans mon portefeuille, dit Claudius apitoyé, tu y trouveras un billet de 20 livres. Prends-le. Un jour peut-être je mettrai mon pied dans ta poche ».

Calvero accepte, et, tout ému tend la main à Claudius, puis se ravise. Le geste a été à peine ébauché. Je crois bien qu'autour de moi, un seul spectateur a ri : plus à l'affût que les autres, il a sû pressentir un des rares moments « Charlot » du film.

Mais autrefois, le « Charlot » des *Lumières de la Ville* n'hésitait pas, lui, le tout récent clochard millionnaire, à descendre de voiture pour disputer à un frère clochard un mégot de belle taille. Sa cruauté tranquille se donnait libre cours. Aujourd'hui Calvero ne se venge pas de cet ami qui pourtant vient de l'humilier en lui faisant l'aumône ; et cependant, cette main tendue, geste imperceptible, lui échappe. Ou plutôt, il se comporte *comme s'il lui échappait.* L'intention est restée la même, Chaplin n'a pas tué « Charlot » comme certains l'ont prétendu, il l'a simplement *infléchi.* Le « Charlot » mythique, création de l'art, a cédé la place non pas à Chaplin, mais à Calvero, être intermédiaire, humain trop humain, qui tient malgré tout des deux natures, du brave homme Chaplin et du génial « Charlot ». Mais l'art illumine la vie de Calvero de moins en moins; l'a-t-il d'ailleurs jamais illuminée ?

Je reviens à la réaction des spectateurs du Marignan. Lorsque Calvero refait en songe ses anciens numéros, les spectateurs rient, mais à peine, beaucoup plus pour se prouver à eux-mêmes que le « Charlot » de leur jeunesse n'est pas mort. Nous assistons à une volonté de rire plutôt qu'au déchaînement spontané issu du comique même. Il faut reconnaître que son gag du dressage des puces savantes est à peine drôle, nous imaginons difficilement qu'il ait pu valoir à son auteur un tel succès. Or, Chaplin, *s'il l'avait voulu,* était capable de créer un gag de la même veine que ceux de ses films d'autrefois, les dernières images de *Limelight* nous le prouvent.

Chaplin lui-même se charge, d'ailleurs, de nous désiller les yeux : le comique de Calvero n'était que charme usurpé, ballon de baudruche : Calvero vieilli, exécute sous un autre nom (puisque le sien ne vaut plus rien), dans un music-hall du Middlesex son numéro de dressage de puces. Les spectateurs excédés quittent la salle et cependant, les couplets, les gags *sont absolument les mêmes.*

Qu'est-ce à dire ?

La presse a publié la déclaration préliminaire de Chaplin au public enthousiaste du Biarritz.

— « Votre accueil évoque pour moi cet enterrement où une veuve, entendant les éloges dithyrambiques sur son défunt mari, se penche soudainement vers son petit garçon et lui glisse : « Viens, on a dû se tromper d'église ! »



Limelight.

De ce mot étonnant, personne n'a souligné l'humour noir, l'atroce férocité de Chaplin vis-à-vis de « Charlot », de son œuvre et du personnage mythique qu'il a offert aux foules.

On objectera que Chaplin ne peut pas ne pas être averti de l'efficacité de ce mythe. La ferveur du public, l'attention passionnée qui s'attache à chacun de ses pas depuis près de 30 ans, en sont les meilleures garanties : il est impossible que Chaplin doute de « Charlot ».

Cependant, la progression générale de *Limelight* pose une interrogation plus grave : pour la première fois Chaplin met en doute non pas « Charlot » mais l'Art même, dont Charlot n'est qu'une expression « L'homme en vieillissant acquiert un sens de la dignité incompatible avec le comique », dit Calvero. Or, le comique pour un Chaplin, c'est son art, l'Art, qu'on ne saurait confondre avec l'humain. Dire que Charlot nous touche par son côté profondément humain, c'est en effet jouer sur les mots ; il fait *rire* et ce, parce qu'il exploite jusqu'à leurs extrêmes limites certaines situations humaines ; tandis que, dans *Limelight,* aucune situation, aucun gag (sauf le dernier mais nous reviendrons sur ce point), ne sont exploités jusqu'à leur démesure, jusqu'à l'absurde qui les transformerait en situations-Charlot, c'est-à-dire en manifestations d'art.

A ce point de vue, *Limelight* est le film le plus touchant, le plus « humain » de Chaplin, le plus déconcertant dans cette mesure même, celui qui risque d'être le plus incompris. De la confrontation de l'humain et de l'Art, — toute l'histoire de *Limelight* — c'est l'humain qui dans ce film l'emporte.

Mais « Charlot » brille d'un feu trop intense : pour que la victoire se prononçât en faveur de l'humain, il fallait tricher quelque peu, mettre « Charlot » en veilleuse ; voilà pourquoi l'art de Calvero nous paraît si peu convaincant et ses gags assez médiocres.

A la fin du film seulement, Charlot reparaît et de quelle éblouissante façon ! Nous rions alors, de toute notre âme, de toute notre enfance retrouvée, et nous lui savons gré d'avoir bien voulu reparaître enfin, pour notre plus grand plaisir.

Et voici que la claque engagée par la petite danseuse Terry se fige dans son inutilité,

elle ne rit plus, l'art semble avoir pris sur l'humain une éclatante revanche. Terry peut, raisonnablement, sacrifier sa jeunesse à ce vieil homme : il est, comme elle, un très grand artiste.

Mais Chaplin ne pouvait accepter une telle fin ; Calvero-Charlot n'épousera pas Terry, le petit homme préfère s'en aller, comme jadis. Mais cette fois-ci, c'est le départ dans la mort, pays qui pour lui s'appelle la bonté.

Bonté
Contrée énorme où tout se tait.

dont parlait Apollinaire.

Chaplin finit par faire mourir « Charlot », tuer l'Art même ; les grandes instances humaines dédaignées, la foi, le sacrifice, la bonté, ont relégué dans l'ombre tout ce brillant dont le pouvoir de séduction paraît pourtant sans limites : la férocité souriante, l'Art, l'humour.

Mais c'est précisément parce qu'*il nous a déjà séduits* que Chaplin pouvait se permettre de réaliser *Limelight* avec quelque chance d'être entendu. S'acharner comme Jean-Jacques Gautier et d'autres à opposer au mélodrame de *Limelight* les gags qui le jalonnent et louer ceux-ci aux dépens de l'histoire elle-même, c'est aller à l'encontre des intentions même de Chaplin. Il nous invite, pour la première fois sans le truchement de l'Art, à participer à son interrogation sur la dignité humaine.

Nous pouvons certes nous dérober et, obstinément, pleurer la mort de « Charlot. » Mais, de l'Europe où il a voulu présenter son film, n'est-il plus en droit d'espérer mieux ?

NORA MITRANI.

LO DUCA

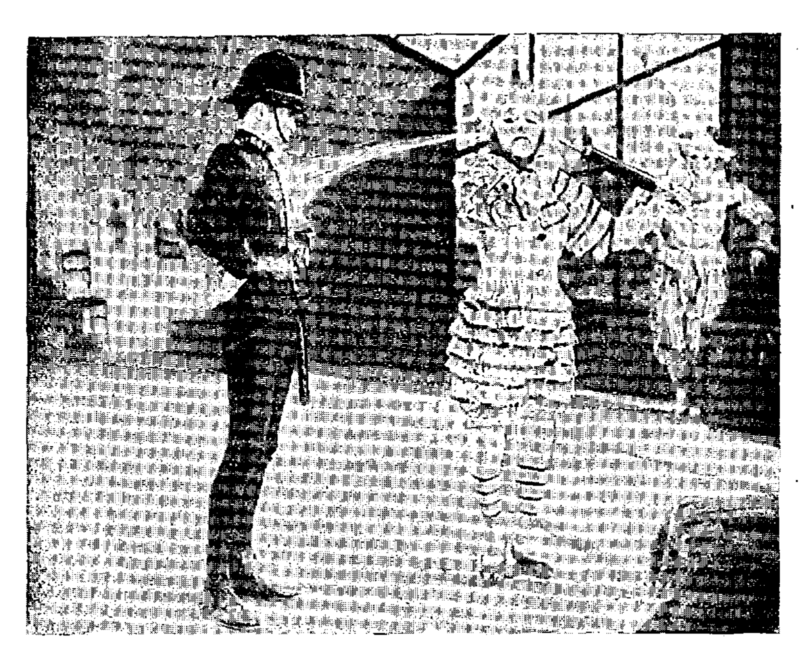
Cette obscure clarté
qui tombe des étoiles.

Cette épigraphe vent rappeler aux cartésiens qu'on peut s'abandonner sans honte à l'irrationnel. Car « tout le monde discute et prétend comprendre, comme s'il fallait comprendre, alors que simplement il faut aimer ». De Corneille à Monet, pendant deux siècles, on s'est composé une attitude qui est à Descartes ce que l'existentialisme est à Heidegger; cet étiolement était alors tempéré par l'aventure qui donnait de l'air aux meilleurs. Un siècle après, l'aventure est finie et nous en sommes à l'homme « cartésien » qui naît et meurt au titre des assurances sociales. Pour cet *homo securitarum* l'émotion est une sorte de typhus pétéchial contre lequel il ne connaît qu'un sérum : le scepticisme, autant que possible débité sous forme d' « esprit ».

D'autres encore ont remplacé le cœur par un manuel de technique (la technique d'autrui, naturellement). A leurs yeux « décillés », *Le Cid* devient un spectacle médiocre s'il n'est pas résumé en quelques *flashes* et Molière est terne si des spots n'en égayent pas les planches.

***

Je triche. Comme ces cow-boys de westerns, je me donne du courage en tirant quelques coups. Je ne puis aborder *Limelight* en quelques jours et je plains les critiques qui ont dû s'exécuter en quelques heures, même ceux qui épuisent leurs tours en cinquante lignes. Au prime abord, ce sera par approximations successives qu'on atteindra l'œuvre de Chaplin. Ce ne sera qu'ensuite, après l'avoir vue et revue, aimée et pensée, qu'on pourra la commenter. Les comparaisons avec Shakespeare, Dickens, Cervantès, ne seront jamais autre chose que des références.



Limelight.

J'imagine l'état d'esprit de qui, le premier, dut parler d'Arlequin et de Pierrot. Surtout, s'il eut avant lui un Elie Faure qui, dans l'exégèse de Chaplin, me semble décourageant : « ...art prodigieux de profondeur mélancolique et de fantaisie mêlée qui court, grandit, repart, comme une flamme portant (...) l'essence même de la vie spirituelle du monde ». Cela a été dit trente ans avant *Limelight.*

***

Un examen de conscience s'impose aussi. De quel cœur l'auteur des dithyrambes à *Adorables Créatures, Carrie* et autres *Streetcar named Desire* osera écrire de *Limelight ?*

Si tout est mesure, la critique devrait être proportion. Cette remarque, hélas, gênera très peu un métier qui consiste désormais à consacrer « cent dix lignes titrées sur deux colonnes » à n'importe quoi et n'importe quand, digne accompagnement d'ailleurs d'une industrie qui se refuse de plus en plus à l'art... Alain ayant fait croire que la liberté est l'acte de juger, d'aucuns jugent à tort ou à raison — pour se faire croire libres.

Limelight est venu déclencher les enthousiasmes tardifs et déjà les premières réserves sur l'œuvre effacent les remords de quelques années de routine. Devant les yeux du public à-qui-on-ne-la-fait-pas, intelligent de droit divin, qui pour 300 fr. peut s'offrir une digestion agrémentée de Chaplin, Ford, Clair, de Sica, Renoir et Curosawa, avec un léger supplément pour les chocolats-glacés, on agite les pédanteries de « mélo », « longueurs », « grosses ficelles », « faiblesses », « tirades », « inégal », « sentimental » : chacun met son grain de sel et pourra ainsi prouver à la postérité qu'il n'a jamais renoncé à la lucidité.

Or, *Limelight* se passe de ces fourberies de style et de ces précautions subtiles. J'ai toujours trouvé assez insultante l'attitude critique qui consiste à parler de grammaire devant un poème. « Parfait usage du présentatif et des pronoms adverbiaux chez M. Racine ». C'était peut-être aussi la faute de nos poètes qui tenaient surtout à montrer

le polissage de leurs règles. Pour *Limelight* personne ne songe plus à la technique. Ce mot devient enfin aussi inconvenant que louer le « français » de Gide.

L'éblouissement a du bon (et devant *Limelight* c'est légitime, ajouterait l'homme d'esprit).

⁂

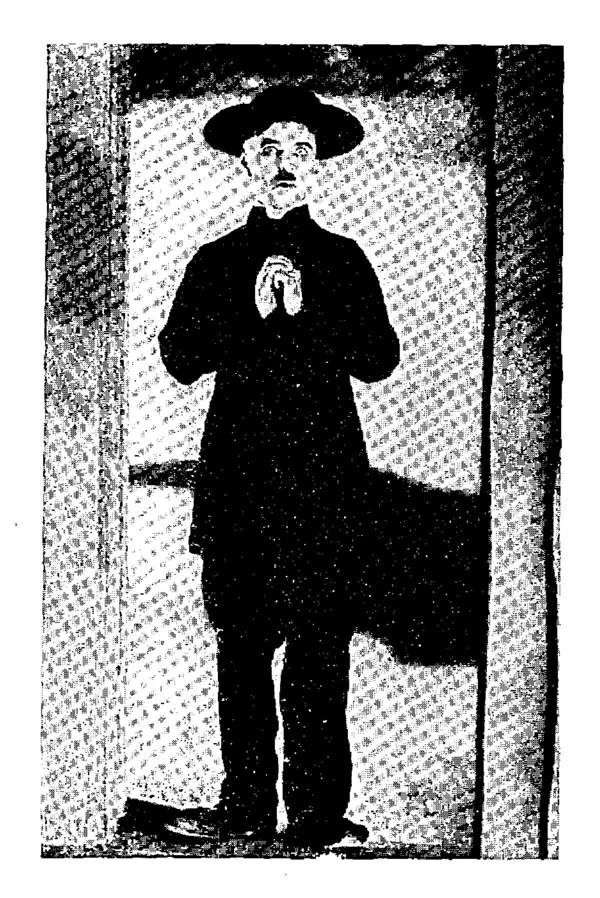
« Toute œuvre est toujours une autobiographie, même si on y parle de Gengis Khan ou du cimetière de La Nouvelle Orléans ». Je prends ces mots dans une préface écrite il y a dix ans pour Vittorini (« Conversation en Sicile ») et chaque jour je trouve des éléments nouveaux qui prolongent leurs significations : le sculpteur qui tâte son visage en cherchant la structure d'une tête, les détails insoutenables d'un roman, Lattuada qui tourne son œuvre la plus haute en une sorte de dédoublement physique très gogolien (*Le Manteau*). *Limelight* est encore une autobiographie, plus belle, plus exaltante, plus complexe qu'une vie réelle. Chaplin a dit il y a trente ans : ...« l'on ne peut arriver à faire bien que si l'on met en scène le personnage que l'on est soi-même ». Avec une pudeur comparable à celle de la prière derrière un décor qui se change en recherche d'un bouton, il nous donne la vie de Calvero. Cette vie porte très loin. Il n'y avait plus que des raisonneurs, partout, tous très parfaits, qui débitaient de parfaits raisonnements, hardis et neufs, avec une surenchère sans plafond. *Limelight* ne cherche pas à avoir raison, ni ne cherche à se dresser contre ceux qui ont tort. Ce n'est pas une idée, bien rationnelle, bien dialectique, criblée à travers les mille tamis philosophiques dont nous disposons. Le film nous propose un homme, celui que Chaplin connaît le mieux : lui-même. Il nous parle de l'amour et du courage de cet homme qui a survécu à son mythe.

— Oui, je sais tout faire, dit Clavero au commencement du film, avec un petit sourire merveilleusement triste, comme s'il voulait nous dire combien il est inutile de savoir tout faire : l'arbre japonais, la sardine, le récif... Mais cela n'a pas d'importance devant ce que Calvero porte dans son cœur avec la vie. Il est vraiment *l'homme* et personne ne s'aperçoit qu'il est vieux, qu'il ne fait plus rire, qu'il est faible : Terry, qui le regarde avec nos yeux, l'aime. Ce n'est pas de la pitié, de la reconnaissance, de la sympathie : c'est bien l'amour. Et la plénitude de ce sentiment donne la grandeur du film. Calvero a cherché l'amour partout, même à travers la cruauté du public. L'amour est là, infini, hors du temps. Calvero peut même mourir, il est aussi Terry, car Terry est l'*alter ego* de son âme (Ce n'est pas un hasard si parfois Claire Bloom ressemble à Chaplin, comme déjà Marilyn Nash dans *Monsieur Verdoux* : le sens de ce choix, surtout si involontaire, est éloquent). La vie n'a plus rien à lui offrir, sauf la mort. Mais la vie reste. Chaplin y croit et nous convie à y croire : « Même sans espoir, la vie vaut d'être vécue. Vivre est assez ».

Cette recherche de la vérité, de la dignité, de la suprême joie du cœur, dégage une émotion que le public ne cherche plus à contenir. Il profite de quelques géniales pitreries (le dompteur de puces, le chanteur de charme, le numéro des deux musiciens) pour réagir à ses larmes. Et il tombe dans le dernier panneau, la dernière pitrerie, où Molière meurt, dans un tambour, suprême argument de la renommée.

Dans *Limelight* le rire a ses droits. Mais le sublime recourt plus souvent aux larmes : une indicible joie les fait sourdre comme devant cette scène de quelques instants, conduite au rythme des battements du cœur : quand Calvero reste seul sur le plateau, tandis qu'une à une s'éteignent les lumières sur son visage.

On marche tellement qu'on prend tout à la lettre, même ce joli anachronisme de Freud, prononcé vraisemblablement pour ridiculiser la marotte américaine, déjà vieille en 1914, comme Marx était déjà vieux sous le Second Empire. Même l' « *exploitation* » marchera à fond, le regard mauvais, car elle saura que ce film fait accomplir au public un pas en avant dans ses exigences et que les carolinades auront la vie plus difficile. Il





The Pilgrim (1922) et *The Rink* (1916).

faut du temps pour imiter le chien des Ecritures. Fini l'époque où les tenanciers de salle boycottaient *La Ruée vers L'or.* Ils ont dû se faire à l'habitude et on comprend que l'Amérique désire mettre à la porte (si on pouvait le mettre en prison !) Chaplin, puisque déjà en 1912, quand Mack Sennett l'engagea, on « prétendait qu'il renversait les théories jusqu'alors en usage dans le cinéma ».

Rendons-nous compte : les autres font du cinéma, on le sent, et il n'y a qu'à détourner le regard pour voir le pinceau qui sort de la lanterne. Chaplin se sert du cinéma. Probablement les images sont bonnes, le montage excellent, le son impeccable, mais on ne saurait en parler sans faire effort. Pour cela, une réplique de Calvero convient à merveille : « Nous sommes tous des amateurs. On ne vit pas assez pour être autre chose ».

L'ovation de l'Europe entière, l'applaudissement du public, le faste de ses réceptions conviennent admirablement à ce que Charles Chaplin représente pour nous. Que l'art reçoive un tel hommage dans sa personne est tout de même consolant. Il est vrai que Chaplin est le seul homme qui puisse nous regarder en face.

Maintenant que j'ai décapé un peu mon papier, je pourrai essayer à coups de signes morts d'écrire convenablement sur *Limelight.*

Lo Duca.

PIERRE KAST

Il semble qu'un hommage à Charlie Chaplin fasse jouer, chez les personnalités qui en étaient visiblement le plus incapables le petit déclic qui ouvre les vannes du lyrisme; on sait que la langue française manifeste l'intention lyrique, la pureté de l'âme enfantine et les accès de bonne conscience par la multiplication des points de suspension. Les récentes pages spéciales de quelques hebdomadaires s'en sont ainsi merveilleusement aérées. Les esprits pessimistes n'ont pas fini de s'étonner d'une telle unanime modestie, d'une telle miraculeuse bonne foi. Allons, la nature humaine a du bon.

L'œuvre de Chaplin avait tout pour agacer les gencives d'une bonne partie de ceux *qui* la glorifient. Etrange tableau. Les voici les mains jointes, l'œil baissé, dans le petit coin à gauche, ou à droite, bien à leur place hiérarchique, dans la troupe des donateurs.

La plus longue et la plus durable théorie de chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma culminait dans *Monsieur Verdoux*. Elle était une violente négation de la légitimité du monde tel qu'il est, une violente négation des valeurs frelatées qui maintiennent coagulées les mœurs, la morale et la société telles que nous les connaissons et subissons aujourd'hui. De *L'Evadé*, de *Easy Street*, du *Pèlerin* à *Monsieur Verdoux*, aucune solution de continuité. La cruauté, la logique implacable, la subtilité de *Monsieur Verdoux* montraient soudain à tous ceux qui ne l'avaient pas vu que Chaplin est le Swift, le Samuel Butler, voire le Kafka du cinéma; *Monsieur Verdoux* s'installait sans peine entre Gulliver et Erewhon dans le grand acte d'accusation contre les mystifications. *Monsieur Verdoux* était un film dangereux, explosif, bref une sorte de bombe à retardement déposée dans l'édifice social. Il y eut des mines gênées, quelques sourires de commisération, une campagne sournoise.



Limelight (Claire Bloom et Charles Chaplin).

Et voici qu'à l'occasion d'une étonnante performance de comédien les cœurs s'ouvrent, la grâce touche les endurcis. On croirait voir Saül, l'épée au poing, arrivant à Najoth en Rama, plein de pensées homicides contre David et Samuel; et voyant autour d'eux une assemblée de prophètes qui prophétisaient, il s'assit parmi eux et prophétisa aussi, l'esprit l'ayant visité.

Je ne sais si cet écho, lu dans quelque journal, est vrai : Chaplin n'autoriserait pas la projection de *Limelight* en Allemagne, si le *Dictateur* n'y était aussi, et simultanément, projeté. Ainsi pour Chaplin, le film où il a mis le plus de lui-même, le plus de sa vie et de ses problèmes, le film qui se donne sans fausse honte pour un message et une confession, est indissolublement lié au film le plus extérieur, et le plus polémique qu'il ait fait.

Quand donc reverront-ils *Monsieur Verdoux*, que, stupéfaits une bonne partie des louangeurs d'aujourd'hui s'aperçoivent qu'ils adorent ce qu'ils auraient brûlé d'un premier mouvement, si Chaplin ne les avait visités.

PIERRE KAST

JEAN-JOSÉ RICHER

Il faut venir jusqu'au sein de cette revue pour retrouver le calme loin du tapage dément organisé par la mode autour de Chaplin à l'occasion de sa venue en France et de la présentation de *Limelight*. Du Président de la République à la midinette, en passant par la femme du monde et l'intellectuel « blasé », toutes les larmes de Paris y sont passées... Comme c'est louche ! Comme il faut qu'une œuvre soit solide et belle pour résister à cela ! Cette unanimité, ou plutôt cet entraînement collectif ferait germer, d'emblée, l'esprit de contradiction dans le cerveau le plus docile. Voilà bien l'opinion : elle méconnaît (quand elle ne détruit pas), ou elle déifie; son furieux caprice juche alors ses victimes à l'Olympe de société, rarement semble-t-il, pour les exactes raisons de leur grandeur.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre existe et il faut s'efforcer de pénétrer jusqu'à elle. On ne fait pas la « critique » de *Limelight*. Non parce que c'est une œuvre *tabou*, ou son auteur *intouchable*. Aujourd'hui les dieux mêmes ne le sont plus. Mais parce que sa nature se refuse au crible, à la balance, à la toise, à tous les instruments de mesure qui sont l'arsenal habituel du critique dont les jeux de coupe, de recoupe, de réajustements, d'évaluation des profits et pertes s'avèrent ici dénués de signification. On ne « détaille » pas *Limelight*. Ce tout est incommensurable avec les normes habituelles, inclassifiable parmi les genres reconnus, et pour commencer sans identification possible avec le mélodrame.

Ce serait peut-être attacher trop d'importance à une insignifiante querelle de mots que de s'y attarder ne fût-ce qu'un instant, si la confusion ne risquait d'aiguiller faussement les réactions ou le jugement du public. Prévenu qu'il est d'avoir à faire à un mélo, il part nanti de cette légère condescendance qu'il se sent autorisé, depuis qu'on le lui serine, à manifester vis-à-vis de ce genre mineur. Du même coup, sa capacité d'admiration ne connaît plus de limites, car — c'est bien connu — il n'est prêt à porter au pinacle avec la dernière exagération que ce qui se délimite clairement dans son esprit et ne risque pas de le déconcerter (ou inversement ce qui lui est l'hébreu le plus impénétrable). De là l'engouement pour ce « mélo génial », « sublime », etc... Est-il besoin de rappeler que le *mélo naît beaucoup plus du traitement que du sujet*. Tout au plus peut-on dire qu'il en est de plus ou moins favorables au mélo. Une jeune danseuse et un vieux clown... il n'en faut pas davantage, *sans savoir quoi que ce soit d'autre*, pour qu'on crie au mélo (l'esprit le plus conscient peine à inhiber ce réflexe). Or, on pourrait démontrer que *Limelight* est presque un *négatif* de mélo. Au lieu que la jeune ballerine ingrate se détourne du pauvre Paillasse abandonné, ridicule et écrasé par son amour démesuré, c'est incontestablement lui qui mène le jeu, elle qui souffre de ne pouvoir toujours l'atteindre, lui qui s'en va

(les signes sont partout inversés : cette fuite est une victoire et un progrès vers la vérité) ; le sentiment qu'il a pour elle se situe bien au-delà de la passion amoureuse, l'interprétation de tous et sa propre création aux antipodes esthétiques du mélo. Quant à la mort merveilleuse et si chargée de sens de Calvero, c'est l'avilir indécemment que de la réduire aux dimensions d'un aussi facile que routinier *deus ex machina*, et d'en faire ainsi la pièce maîtresse d'une argumentation fausse.

Pas plus qu'une référence aux genres traditionnels (ni mélo, ni tragédie), un jugement *in abstracto* sur *Limeligth* ne me semble possible. Plutôt qu'une œuvre proprement dite, *Limelight* est une somme, un monument ; non peut-être un testament définitif, — puisqu'aussi bien plusieurs des chefs-d'œuvre passés de Chapelin semblaient n'appeler ni suite ni prolongements ultérieurs, — mais la somme d'un âge, d'un moment de l'évolution d'un homme et de son expérience artistique. Chaplin ne s'y est pas donné *a priori* pour but de *porter témoignage*, ou d'*inclure un message* : tout cela s'y trouve, sans qu'il l'y ait mis de force. Il est impossible, si l'on veut bien apporter dans le raisonnement la même rigueur que l'auteur dans son film, de faire pénétrer dans ce tout plein comme un œuf le moindre cheval de Troie : on n'en dissocierait pas les éléments sans une destruction générale.

De même que je ne saurais juger de la qualité intrinsèque de la musique, ni de celles de certaines répliques dont il est certain qu'elles sont « intransportables » ailleurs sous peine d'étiolement ou de désintégration immédiate, l'analyse des thèmes ne se révélerait pas moins déroutante.

Une très grande œuvre est un fruit qui a mûri en partie hors de la responsabilité consciente de son créateur. Qu'on ne s'y trompe pas, on n'a rien ajouté quand on a dit que les fruits contiennent surtout de l'eau. Qui serait assez absurde pour penser à isoler l'eau d'un fruit qui n'est pas blet, à la dissocier de l'emportante sensation de fraîcheur et de volupté dispensée par l'ensemble ? C'est pourtant la tentation qui risque de s'emparer de cette sorte de tâcheron spécialisé qu'est l'intellectuel à notre époque, peu fait, me semble-t-il, — s'il n'a pas intégralement préservé sa sensibilité, — pour rejoindre l'artiste dans son total épanouissement, tel que l'incarne Chaplin. A l'intérieur même de ses travaux le premier ne se départit jamais d'une certaine extériorité d'architecte tout à fait étrangère au second. L'intellectuel résout tout en termes de pensée. Encore pense-t-il moins qu'il n'organise la pensée. L'autre produit (j'allais dire fleurit) non sans peines et sans efforts, mais d'un ordre différent. Ce sont des notions bien grossières pour n'être pas simplistes. Mais la place manque pour développer et nuancer cette idée qui amène à penser que le plus sûr moyen de tuer *Limelight* est de l'aborder avec cette forme d'esprit commune chez les spécialistes de la pensée, à la fois réticente, excessivement analytique et trop souvent obnubilée par la lutte qu'elle soutient contre l'art falsifié, contre l'inertie et la médiocrité pour toujours discerner et reconnaître au premier abord ce pour quoi elle est censée lutter et qu'elle entrevoit trop rarement pour ne pas oublier un peu son visage : la Vérité dans sa simple grandeur, surgie imprévisiblement.

Chaplin attaque l'essentiel *de front* et sans les transpositions habituelles de l'art, ce qui déconcerte quelque peu et donne peut-être la clef de certaines « déceptions » que cachent encore des larmes mal séchées, mais qui flottent plus ou moins précisément autour de *Limelight*. Car enfin, il faut le dire : je ne vois guère d'autre attitude possible que la déception totale ou l'admiration totale. La p emière, rarement intégralement avouée, peut se formuler ainsi : « à la faveur d'un méchant mélodrame, Charlot (celui des *Lumières de la ville* et de la *Ruée vers l'or* : premier contre-sens) fait passer tout ce qu'il peut de sa pensée, — qui comme chacun sait est fort sommaire — dans des dialogues incroyablement longs, ennuyeux et plats. De cette bouillie émerge heureusement deux ou trois passages comiques incomparables, où l'on retrouve enfin... » Qui pense ainsi s'est cassé les reins dès les premières images du film. Qu'il se guérisse s'il peut en allant le revoir. Quant au second terme de l'alternative, à l'envoûtement total, qui est mon cas, il ne s'explique pas plus. Mais l'admiration, qui s'en distingue, s'adresse en outre à l'artiste qui,

sans filet, a sauté une fois de plus hors du cadre où la gloire semblait devoir définitivement l'immobiliser, en quête de renouvellements qui lui sont l'occasion d'éprouver sa maîtrise parmi de mortels dangers.

⁂

La malchance, la malignité du sort et de la société, la parade comique, la révolte sous-jacente, la quête perpétuelle de la dignité et de l'amour peuplaient l'univers de Charlot, traversé aussi par d'irrésistibles élans de vie.

Au mythe de Charlot succéda celui de Verdoux, impeccable transposition intellectuelle d'une révolte « renversée », poussée jusqu'à l'absurde par un être a-social qui retournait avec une effrayante efficacité les armes de la société contre elle-même.

Avec *Limelight* s'ouvre un âge nouveau une nouvelle *réaction à la vie.* (C'est l'âge de Renoir réalisant *le Fleuve.*) Par ce film, Chaplin se libère à jamais. Il ne sera plus prisonnier de Charlot, ni de Verdoux, non plus que de Calvero puisque Calvero meurt, ni de *ses* mythes. « L'homme arrive novice à chaque âge de la vie », dans une nouvelle évolution, il a englobé, assimilé, dépassé (je n'ai pas dit surclassé) ses états antérieurs.

L'un des sens intimes les plus émouvants de *Limelight* peut se définir comme la gestation de la sérénité dans une âme au seuil de la vieillesse. La rencontre des destinées de Calvero et de Teresa, l'une naissante, l'autre à son déclin, et les mystérieux échanges qui circulent entre elles peuvent bien s'effectuer dans les souffrances et les agitations du cœur, de l'œuvre ne s'en dégage pas moins, fût-ce au second degré, une paix douce et profonde. J'avoue que cela m'impressionne davantage que les rébellions les plus irréductibles et les refus les plus raidis.

Loin d'adopter l'attitude du stylite, Chaplin ne se contente pas d'animer un monde du haut de sa colonne : il plonge Calvero, c'est-à-dire son propre personnage dans cette mêlée des sentiments et des espoirs, des passions et des faiblesses sans quoi la vie ne serait qu'une insipide attente de la mort. Ces avatars si souvent tragiques, cette trame si émouvante qu'on sort proprement brisé de la confrontation avec la substance même de notre vie, bannissent, je ne sais comment, le désespoir.

Par là *Limelight* a rejoint en moi *Le Fleuve.*

Les dissemblances profondes de ces deux œuvres n'empêchent que la chaleur et la lumière qu'elles dispensent sont de nature bien parente. Si l'amour de la vie s'épanouit dans *Le Fleuve* en une incantation plus apparente, plus sensuelle, plus « offerte », plus lyrique aussi, sa présence, plus tragique, plus épique irradie tout autant l'œuvre de Chaplin.

Dieu sait si j'abomine ce qu'on pourrait appeler la « philosophie-Reader's Digest » ou l'optimisme béat d'un Jean Nohain. Cette bonne santé rayonnante et obligatoire est bien la chose du monde la plus fallacieuse et la plus propre à étouffer tout ce qu'il y a d'essentiel dans l'homme en lui dérobant la vérité et en dopant sa volonté trop faible, sans doute, pour affronter la réalité. Ces mensonges éclatants de bonne humeur sont évidemment la négation même de cet accord suprême, de cette réconciliation avec la vie manifestée par *Limelight.* Renoir, pressant doucement les flancs de la réalité, a fait sourdre du *Fleuve* la poésie, la paix et la sagesse; Chaplin, de *Limelight,* la beauté, la grandeur et la vérité, c'est-à-dire la même chose. Dans les deux œuvres, à aucun moment les caricatures de l'intelligence et de la beauté ne viennent jeter de note discordante sous la forme de l'intellectualisme et de l'esthétisme.

Tout cela apparaît à notre jeunesse tourmentée, avide, et révoltée comme le port, le terme lointain d'une patiente Odyssée. C'est le « Tout est bien » des grandes âmes vieillissantes, qu'il faut se garder de confondre avec une manière de ramollissement, une renonciation, une pitoyable « rentrée dans le rang » qui mettrait un terme misérable à une vie d'exception.

Je m'étais promis de rien détailler, mais il faut bien dire un mot du texte dont on étudie plus loin les rapports avec l'esthétique cinématographique. Il ne se pare ni des

plumes de la littérature, ni des prestiges trompeurs de l'exhibitionnisme. Les pensées ne s'y forment pas comme des concrétions de l'esprit, elles y éclosent comme des vérités primitives. Les mots y ont leur acception originelle et rendent le son plein qu'ils ont perdu dans leur utilisation quotidienne. Sous le prétexte que la monnaie est fausse *quatre-vingt-dix-neuf* fois sur cent, à la centième, il ne faut pas prendre l'or pour le plomb.

J'ai toujours pensé que Chaplin se définissait plus exactement un grand homme *au* cinéma qu'un grand homme *de* cinéma. Le cinéma est son instrument idéal, mais ce n'est entre ses mains qu'un instrument qu'il manie avec la dernière fermeté.

Le classicisme intégral qui lui a fait exécuter ses chefs-d'œuvre passés à la limite du dépouillement formel, de la nudité technique et du dédain pour la trouvaille s'épanouit ici dans les mêmes proportions que jadis, avec peut-être, en plus, une nuance de souplesse et un emploi si pur de son art que, par contre-coup, l'instrument lui-même s'en trouve magnifié. C'est faire plus, en définitive, pour le cinéma que ces fanatiques qui, plaçant dans l'art même sa propre fin, égarent leur dieu dans des voies impraticables. Sans aller jusque-là, d'aucuns ont cherché à découvrir ce que le cinéma, par sa nature même, laissait espérer de possibilités spécifiques et de richesses inexplorées. Le génie de Chaplin qui, plus que dans la caméra (*Limelight* est en quelque sorte *l'anti-Citizen Kane*) a été jusqu'à ce jour dans la conception de son univers, dans son personnage, dans ses créations de comédien, se manifeste aussi, maintenant dans son *texte*.

Voilà bien le destin unique d'un créateur qui, embrassant avec une égale fécondité d'inspiration les divers stades de l'évolution de son art depuis ses origines, le place maintenant à la pointe du progrès de l'esthétique cinématographique. Il est difficile de parler d'avant-garde sans que les notions imprécises et les idées fausses que ce terme traîne avec lui ne suscitent immédiatement la pire confusion, et pourtant c'est de cela qu'il s'agit.

Par là aussi *Limelight* rejoint *Le Fleuve* et encore le *Journal d'un curé de campagne* pour consacrer enfin non seulement une exceptionnelle réussite de l'art du film, mais encore en quelque sorte le classicisme du Parlant, la fusion définitive de la parole dans l'œuvre filmique. André Bazin a lumineusement formulé ici même l'originalité et l'importance du *Journal* : « le roman multiplié par le cinéma ». Cette œuvre doit avoir, et aura sans doute, une influence considérable, et une postérité digne d'elle.

Le *Journal* introduit la littérature (la bonne) au cinéma en la transfusant au lieu de la juxtaposer ou de la plaquer sur des images, réalisant dans l'unité la synthèse des deux arts. Il est, je pense, non moins évident que *Limelight*, œuvre dissemblable de la précédente s'il en fût, trop chargée du poids de son auteur et de son passé pour être autre chose qu'un chant profond, irremplaçable (et par là impropre à susciter à proprement parler une postérité) donne au texte une importance qui le fait culminer au niveau de l'image. (Qu'il soit littéraire chez Bresson ou simple épanchement de l'âme chez Chaplin ne modifie en rien l'aspect de la question.)

Le problème se pose en termes simples : jusqu'à maintenant de peur de tomber dans la plaie d'un certain théâtre filmé, la quasi-totalité des œuvres de qualité a systématiquement sacrifié le texte à l'image. Chaplin, Renoir, Bresson ne sacrifient rien. Il arrive qu'ils poussent l'audace jusqu'à concevoir parfois l'image en fonction (fonction toujours très présente mais très discrète) d'*un texte préséant*.

Je n'ai, pour ma part, jamais partagé l'opinion selon laquelle le cinéma aurait commencé de se survivre le jour de la sortie du *Chanteur de Jazz*. La parole, le son ne sauraient être tenus pour responsables du médiocre emploi qu'on en a fait et qu'on en fait encore. Ce serait une grave erreur que de leur imputer le fait que le Parlant ne peut s'enorgueillir à ce jour d'une floraison comparable à celle des chefs-d'œuvre du Muet. Certaines assimilations sont longues. Mais ce n'est qu'une question de temps.

Avec *Le Journal d'un curé de campagne*, *Le Fleuve*, *Limelight*, le cinéma commence à savoir parler.

JEAN-JOSÉ RICHER

LE PETIT MONSIEUR



The Kid (1920).

par

Jean Cau

Oui, il est petit ou, non, exactement, il n'est pas grand. Il se tient droit, un peu cambré, même. Il a un visage aux traits réguliers empreint d'une profonde douceur; le teint rose-brique d'un homme aux portes de la vieillesse mais en parfaite santé. Ses yeux bleus ont l'air toujours un peu voilés comme par une très légère taie. Ses mains sont tavelées comme celles de certaines personnes à peau très blanche et qui dans leur jeunesse avaient des taches de rousseur. Il a les cheveux fins et parfaitement blancs. Il est vêtu simplement, avec goût mais sans recherche.

Je le vois, je lui serre la main, je me mets à prononcer des phrases intimidées et assez idiotes pour faire du bruit, pour parler — parce que je ne peux pas me taire et seulement le regarder. Ça serait encore plus idiot de me taire et de tourner autour de lui comme un touriste autour de la colonne Vendôme. Pourtant, j'en ai envie. Alors s'engage un triple dialogue. Je m'explique : pendant que je parle avec lui une voix « intérieure » me déclare gravement : « Tu es avec Charlot ! — Il est bien conservé. — Il a

vraiment l'air d'un brave type. — Il est Charlot !... » Impossible de la faire taire, cette voix. Elle dit, plus haut cette fois : « Tu es avec Charlot ! *Ça te fait bougrement plaisir* de le voir et de discuter avec lui ! » Autre miracle... J'ai aussi d'*autres* yeux qui le regardent et qui voient les cheveux blancs friser soudain puis devenir noirs et hop ! un petit chapeau melon se pose sur la tête, une canne apparaît dans la main ; et les souliers noirs et sérieux se transforment en grandes godasses usées, les pieds s'écartent à angle droit, les épaules rétrécissent, le fond des pantalons tombe. *Il* se met à marcher à petits pas saccadés. « Regarde, c'est Charlot ! » Je suis un petit gosse *étranglé* de rire. *Je bats* des mains. Je crie, je ris. Personne ne fait « Chut ! ». Le petit monsieur, tout gris, tout noir, marche vite, là-bas, se perd dans une porte-tambour, trébuche, donne et reçoit des coups de pied au derrière. Il ne parle pas. Je ris autant que je peux, autant que je veux.

Aujourd'hui, *je ne ris* pas et le petit Monsieur non plus. Nous parlons sérieusement. Je *m'entends* dire avec affolement des phrases cérémonieuses et je me demande si ça va durer. J'aimerais que le lustre du plafond se décroche, par exemple. A quatre pattes, le petit Monsieur et moi en ramasserions les débris. Quelque chose serait arrivé.

Quelque chose arrive. Quoi ? Rien. Mais, petit chapeau, canne, souliers, toupet frisé, tout s'évanouit. Et la voix qui répétait, très excitée : « Charlot, c'est Charlot ! » *se tait* doucement. Mes phrases deviennent de moins en moins cérémonieuses. J'ai envie de serrer une deuxième fois la main du petit Monsieur parce que je viens, une deuxième fois, de faire sa connaissance.

Il parle avec une voix que vous connaissez. Il rit. Un éclat de rire qui éclaire tout le visage, d'un coup — et, d'un coup, ce *même* visage redevient réfléchi, attentif. Triste ? Je ne sais pas. Ou bien, il écoute, la tête un peu penchée en avant, pour mieux entendre, avec, loin, un sourire si ténu qu'il n'est plus sourire mais seulement le chaud rayonnement d'une très amicale bonté. Le rire, de nouveau, vif, intelligent, mais d'une intelligence que rien n'a découragé d'être simple et bonne. Même lorsque les traits semblent se défaire dans une espèce d'étrange solitude, on sent pourtant qu'un rien, un oiseau, une fleur, peut brusquement les éclairer du plus heureux des rires. Dois-je dire que ce visage est d'une gentillesse « enfantine » ?

Le petit Monsieur, maintenant, s'est assis. Il parle. Il ne cherche ni à attirer l'attention sur lui, ni à provoquer des rires. S'il fait des gestes, ce ne sont ni les gestes d'un comédien, ni ceux de Charlot, mais ceux d'un homme qui *a besoin* de gestes. S'il lui arrive de mimer une attitude ou une scène, c'est parce qu'il le fallait, parce qu'il n'avait pas assez de mots pour qu'on imagine et qu'*on voit* la scène comme il *l'avait vue*, lui. Le mime, pour lui, en ce moment, ça n'est rien d'autre qu'une sorte de précision, qu'une volonté d'exactitude. Il ne l'utilise pas sciemment pour rappeler qui il est. Il ne fait pas de « numéros ». Connaissez-vous des acteurs ? Avez-vous jamais réussi à oublier, en leur parlant, qu'ils étaient des acteurs ? Et, eux, à force de simplicité, ont-ils réussi à vous faire oublier qu'ils étaient des acteurs ? Eh bien, moi, j'ai vu un petit Monsieur qui s'est levé, qui a dit « Well ! » en souriant. Il était 2 heures du matin. Il a pris congé. Il descendait l'escalier, déjà, et comme une stupeur m'a saisi : j'entendais la voix (vous savez, celle qui avait fini par se taire) qui criait de nouveau mais avec quelque colère : « C'est Charlot ? C'é-tait Char-lot ! Tu l'avais donc complètement oublié, imbécile ? Char-lot ! »

JEAN CAU

LETTRE DE LISBONNE

par

José Augusto Franca

Lisbonne, Décembre 1952.

I

Je vous écris de Lisbonne. C'est une ville très claire sous le soleil et je l'aime bien. On y voit des films, américains surtout — environ trois cent cinquante chaque année —, français aussi, bien entendu — cinq ou six par an. En 1952, par exemple, on a l'exécrable *The Third Letter* d'Otto Preminger « remake » américain du *Corbeau* qui, d'ailleurs, n'est jamais venu sur nos écrans. Passons.

Dans cette première lettre je devrai vous parler du cinéma portugais et de ses problèmes. Je vous avoue que j'aimerai surtout réussir à vous parler d'un beau film, d'un film rare. Pourtant, il faut d'abord que je vous brosse un tableau sommaire de l'activité cinématographique portugaise. Et, pour ce faire, je ne suis pas très à mon aise car, hélas ! il n'y a pas grand'chose d'intéressant à raconter : je ne serai donc qu'objectif. Je ne peux vraiment, faute de matière, donner l'opinion subjective qui constitue le fond de toute critique sérieuse. Je serai bref. Prendre le large, dans ces eaux difficiles sera pour une autre fois. Je me contenterai de quelques brasses entre les trois ou quatre îlots annuels.

On produisait, au Portugal, chaque saison, trois ou quatre films, il y a une dizaine d'années, réalisés d'après quelques romans populaires représentatifs d'une littérature surannée et pleurnicheuse. Aujourd'hui on utilise plutôt des scénari originaux, bêtes à crier. Etant donné que le prix des films doit être amorti surtout par l'exploitation en province, les salles de première exclusivité de Lisbonne ne représentant qu'un pourcentage minime, on règle la qualité des productions sur les exigences d'un vaste public, dépourvu de tout goût artistique. Les films, soit historiques, soit d'un humour très vulgaire, évitant toujours tous les problèmes nationaux ou esthétiques, n'intéressent plus ceux qui aiment le cinéma.

A cause de circonstances dont l'analyse nous entraînerait trop loin, circonstances sociales et économiques bien entendu, mais surtout à cause du niveau artistique de la plupart des cinéastes de chez nous, lesquels s'en tiennent à flatter les pires goûts du public, le cinéma portugais ne marche pas. La protection officielle d'un Fonds National du Cinéma ne peut bien entendu remplacer le talent. Tout récemment on a pu voir, réalisé grâce à cette protection, un film surprenant où le réalisme le plus pompier écrase une vieille et très belle romance traditionnelle (*A Nau Catrineta*). Il en résulta le plus mauvais film, je crois, qui ait jamais, été tourné chez nous et cela n'est pas peu dire.

Néanmoins cette lettre ne sera pas totalement pessimiste. Vous avez peut-être oublié que j'avais dès le commencement l'intention de vous parler d'un certain film. Grâce à lui cette lettre va devenir plus souriante. Le film qu'on vient de remontrer dans un ciné-club s'intitule : *Aniki-Bobo*, son metteur en scène : Manuel de Oliveira.

Il y a une douzaine d'années j'avais assisté à la première de ce film. De temps en temps, je pouvais le revoir au hasard des projections. Ce n'est pas un film commercial. Les colons d'Angola, par exemple, auxquels on montre tous les films portugais, ne l'ont jamais vu à cause de cela (je tiens ce renseignement du directeur du cinéma de Luanda). Moi-même j'ai écrit un article à son sujet dans un journal de cette ville, j'étais alors en Afrique et bien jeune.



Manuel de Oliveira, *Aniki-Bobo.*

Je parie que vous n'avez jamais entendu parler de *Aniki-Bobo*. Mes amis français me parlent toujours de *Maria do Mar* de Leitao de Barros et c'est tout ce qu'ils savent sur le cinéma portugais. Hélas, ils savent bien tout à cette erreur près : c'est qu'il faut compter avec *Aniki-Bobo*, et quelques autres rares exceptions.

On a pu discerner des qualités chez Bruno de Canto quand il a présenté *Cançao da Terra* (1937) et ce malgré la faiblesse de son scénario. Manuel Guimaraes nous a donné cette année un film fort discuté : *Saltimbancos* (*Les Forains*), qui s'efforce d'atteindre à un style néo-réaliste (tombé en discrédit dans notre littérature), mais sombre tout de même dans le mélodrame et passe à côté de la tragédie de son thème. Il s'agit pourtant d'un film honnête, fait grâce à beaucoup de sacrifices et qui représente une recherche indépendante d'une voie nouvelle sans protection officielle. S'il n'a atteint qu'à l'éternelle sentimentalité du cinéma portugais en prenant pourtant un nouveau chemin, c'est tant pis pour nous.

Si j'ai parlé de ces deux films ce n'est pas seulement pour vous faire connaître les noms les plus intéressants de notre petit univers cinématographique, mais parce que la situation de Manuel de Oliveira peut être comparée à celle des autres metteurs en scène que j'ai nommés. Comme celui de Manuel Guimaeres (qui a été son assistant), le film de Manuel de Oliveira a été tourné contre le courant commercial de son temps et au prix de sacrifices financiers; comme pour celui de de Canto, les critiques sérieux se sont battus pour son film. Cependant et au contraire de ce qui s'est passé avec de Barros, Manuel de Oliveira après *Aniki-Bobo* n'est pas tombé dans la commercialité. A l'inverse de ce qui s'est passé pour *Cancao da Terra* son film conserve aujourd'hui toute sa fraîcheur, tout son charme, toute sa poésie.

Je l'ai revu dernièrement (la seule copie qui existe est très abîmée) avec un documentaire du même auteur *Douro Faina Fluvial*, celui-ci assez démodé (1935), à cause de son montage rapide parfois très confus mais qui contient d'admirables images. C'est le seul film réalisé par Manuel de Oliveira avant *Aniki-Bobo* qui nous raconte une merveilleuse aventure enfantine. On y voit des enfants plongés dans un univers réel où se mêlent l'amour

et la terreur, le tout imprégné d'une tendresse profonde, d'une intelligence sensible et délicate. Ce sont des enfants tout simples, qui vont à l'école, des personnages sans littérature, un peu comme les enfants de *Jeux Interdits.* Bien sûr, le film de René Clément a une maîtrise que celui de Manuel de Oliveira ne possède pas, mais en voyant avec un douloureux ravissement le film français, j'ai songé à *Aniki-Bobo,* qui est une sorte de cri de guerre de gosses, le cri d'un jeu interdit, car n'est-il pas vrai qu'en fin de compte tous les jeux enfantins sont des jeux interdits ?

Ce jeu de Manuel de Oliveira est de ceux qu'interdit la comptabilité des producteurs. Oliveira n'a pas réussi un exploit commercial et depuis il est resté chez lui, à Porto, il a choisi de ne rien faire depuis *Aniki-Bobo.*

Avec ce film, le cinéma portugais avait atteint une enfance véritable. On le dirait à la mesure de l'âge de ses héros. Les gosses sont aujourd'hui des hommes. Hélas, notre cinéma, lui, n'a pas grandi depuis ce film. Mais le film existe et quand on le voit, un espoir timide renaît toujours. Voilà le véritable rôle des exceptions et non pas de confirmer les règles. Le cinéma, quand même, et grâce aux Dieux, est autre chose que la grammaire...

J'aimerais que *Aniki-Bobo* puisse passer à Paris et *Jeux Interdits* à Lisbonne (l'impossible, quoi !). De l'un à l'autre, peut-être, on pourrait alors faire circuler notre besoin de rêve, notre appétit de réalité, ces besoins qui ne font qu'un comme seul le cinéma l'a démontré.

II

On a réservé à Lisbonne un très grand succès à *Non c'e Pace tre le Olive,* (*Pas de Paix sous les Oliviers*) de Giuseppe De Santis. Il y a un an, *Riz Amer* commençait à avoir un tel succès que les autorités se sont crues obligées pour des raisons de « moralité » d'en interdire la projection, après trois ou quatre semaines de salles de plus en plus combles. (*Chasse Tragique* n'est jamais venu sur les écrans portugais.)

Le succès de *Non c'e Pace tre le Olive* s'explique plus par un attrait érotique que l'interdiction de *Riz Amer* avait refoulé que par une compréhension profonde de la signification de cette œuvre. *Miracle à Milan,* par exemple a dérouté le public qui s'attendait à quelque chose du genre de *Voleurs de Bicyclettes.* Cela est d'ailleurs très compréhensible. Chez vous il s'est passé la même chose ainsi qu'à Rome, à la première du film en 1951. Ici la critique a parlé de « réalisme poétique » faute d'avoir su étudier la thématique du film. Aujourd'hui elle est quelque peu soulagée, car la présentation d'*Umberto D.* à Cannes a fait classer *Miracle à Milan* dans le dossier « Histoire du Cinéma », endroit assez commode. Je ne peux pourtant que souhaiter que l'on rouvre un jour le dossier.

Revenons aux faits et à l'œuvre de De Santis. Je crois que les trois films de cet auteur constituent vraiment une œuvre qui se développe et se boucle comme un cercle parfait. Le point de conclusion de ce cercle est *Non c'e Pace tre le Olive* et j'aimerai essayer schématiquement d'attirer votre attention sur les problèmes que pose ce film avant qu'il ne soit présenté chez vous.

On sait que l'esthétique de De Santis a été marqué par celle de Visconti et par le sens épique-révolutionnaire-documentaire de Vergano. Cependant, il dépasse ces deux courants dans une sorte d'expression baroque et grâce à une conception personnelle : chez De Santis, l'individu situé sur un plan tragique, isolé de son milieu, tend pourtant avec désespoir vers lui qui est son seul salut. L'individu et le milieu, voilà les deux réalités de son œuvre et entre les deux un fossé profond. Haines et persécutions traduisent dramatiquement cette dichotomie dont les causes atteignent à la métaphysique.

De *Chasse Tragique* à *Non c'e Pace tre le Olive* nous avons vu pourtant cette dichoto-

mie se réduire par la force de l'amour et en fin de compte De Santis raconte toujours dans ses films l'histoire d'une femme.

Dans *Chasse Tragique*, la voilà d'abord dans sa solitude, puis morte. Dans *Riz Amer*, elle reste seule, mais elle assume un rôle mythique, elle est la projection des désirs inassouvis des hommes. Un peu plus et elle entrerait dans l'humanité quotidienne, un peu plus tard : après sa mort. Car elle s'immole pour que cela soit possible. Silvana a sauvé l'humanité par son sacrifice. La voilà qui tombe d'en haut, d'une roue foraine. Sur le sol, son corps s'étale, à demi-nu, magnifique, et les hommes s'écartent, la peur l'emportant sur la fascination. Ce signe du sacré le voilà détruit et les hommes en s'éloignant partent à la recherche de la vie.

Dans *Non c'e Pace tre le Olive*, la femme n'est plus seule, elle trouve son homme, et en le sauvant, elle connaît son salut.

Cette courbe décrite par la femme, chez De Santis se rapporte toujours à l'homme. Elle ne le connaissait pas dans *Chasse Tragique* et le décalage qui existe dans *Riz Amer* entre Silvana et le soldat prend fin dans *Non c'e Pace tre le Olive* avec la rencontre de l'héroïne et du berger persécuté. Leur rencontre résout le problème du milieu qui est posé en termes sociaux. C'est face à ce milieu, à leur passé de misère, de guerre, d'exploitation, de faim que les femmes prennent position. L'une n'arrive pas à se libérer, l'autre n'y parvient que par la mort, l'héroïne de *Non c'e Pace tre le Olive* peut enfin vivre en liberté.

Ainsi la liberté se présente-t-elle comme égale à l'amour; si nous portons attention à la jeune fille prisonnière de *Chasse Tragique* que l'histoire par sa violence relègue à un second plan et si nous comprenons qu'elle aboutit au rôle de l'héroïne du dernier film. La scène d'ouverture de *Chasse Tragique* (le mariage de cette jeune fille qui va être enlevée par les bandits) prend vraiment sens dans la scène finale de *Non c'e Pace tre le Olive* l'homme et la femme partent, le tyran est mort.

L'homme et la femme partent vers la vie... Voilà la conclusion de l'œuvre de De Santis, la phase finale d'un mouvement où le sacré joue un rôle si important. En effet, de son premier film à *Riz Amer* nous observons un mouvement vers le sacré, une fois celui-ci atteint dans le symbole auquel Silvana Mangano prête sa chair et son sang, voilà que le mouvement se renverse. Ensuite pourtant, il reprend : l'homme et la femme sont face à face de nouveau. Lui pour la première fois voit son rôle de mâle bien défini et par là on pourrait dire qu'il met de l'ordre dans ce petit cosmos cinématographique. La dialectique qui s'établit entre eux, sorte de « leçon de vie » marque aussi l'entrée dans le royaume du sacré, par une autre porte qui est à notre mesure. L'un et l'autre, ils vivront, ces deux prolétaires italiens et le couple qu'ils constituent suivra un destin charnel, grave et mystérieux comme la vie elle-même. Et la vie qui intéresse De Santis est de celles qu'on atteint en conditionnant le quotidien par le souci de l'humanité.

C'est cela qui fait l'importance de l'œuvre de De Santis. Elle est moins parfaite que celles de De Sica et de Rossellini, son style est tiraillé par une force qu'il n'arrive pas encore à maîtriser. Mais le terrible optimisme de son œuvre ne permet-il pas plus difficilement la mesure classique que l'espoir mélancolique de De Sica ou l'intimisme dramatique de Rossellini ?

Un terrible optimisme de la violence, de la mort. « Full of Sound and Fury » voilà le monde tel que le voit De Santis. Sa solution, la force de l'amour, cela va sans dire, éloigne ses héros de toute propagande et des bonheurs officiels et planifiés. Si l'on peut parler aujourd'hui d'une mythologie européenne, je crois qu'il nous faut penser à De Santis.

En faisant un accueil enthousiaste à *Non c'e Pace tre le Olive*, mes concitoyens ont vu juste. Sans s'en rendre compte ? Peut-être, on ne sait jamais, les chemins de la mythologie font parfois des détours...

JOSE AUGUSTO FRANCA

La Censure

par

Jean Queval

I

Du point de vue de l'auteur, le complexe économique agit comme un premier goulot d'étranglement, la censure comme un second. La censure, ou plutôt les censures. La censure d'abord, c'est-à-dire l'institution dite commission de contrôle des films. Celle-ci, créée par un décret du 3 juillet 1945, se composait à l'origine pour moitié de fonctionnaires — représentant divers grands ministères : Intérieur, Affaires Etrangères, Défense Nationale, Education Nationale, etc. — et pour moitié de représentants de la profession — producteurs, distributeurs, exploitants, exportateurs, techniciens, scénaristes, critiques. Ces derniers se sont retirés par l'effet cumulatif de quelques divergences, soit avec leurs collègues, les fonctionnaires, soit avec l'un au moins des ministres successifs de l'Information, M. Teitgen. Ces divergences portaient sur l'interdiction de *Pas de vacances pour le bon Dieu* aux moins de seize ans; sur l'affaiblissement — plus théorique, du reste, que réel — du vote professionnel, par la nomination d'un représentant de l'Union Nationale des Associations Familiales; sur la condamnation d'un exploitant d'Issy-les-Moulinaux : celui-ci était jugé coupable d'avoir laissé pénétrer un « moins de seize ans » dans son établissement, un jour où était programmé un film interdit à cette catégorie de spectateurs, le magistrat ayant refusé de retenir la bonne foi prouvée de cet exploitant. Un nouveau décret, dont M. Gazier fut l'initiateur, tendait à donner satisfaction aux professionnels et à faciliter leur retour au sein de la commission de contrôle. Les principaux points de litige portaient sur la méthode de nomination d'un représentant « de la pensée française » au sein de cette commission; l'élaboration d'un règlement intérieur qui écartât la possibilité d'une prédominance systématique du bloc des fonctionnaires ; l'interprétation du décret sur la responsabilité de l'exploitant touchant l'interdiction de sa salle aux moins de seize ans. Parmi les professionnels, il s'agissait surtout, avant la démission colective de 1950, de tenir le rôle du cheval de Troie, à des degrés et à des titres divers : les commerçants — producteurs, distributeurs, exploitants, exportateurs — défendaient les intérêts de leurs mandants ; on peut créditer les techniciens, les scénaristes et les critiques de préoccupations de principe. Pour eux, le problème était avant tout de limiter les entraves à la liberté du créateur. Depuis quelques semaines, le cheval de Troie a repris sa place à la Commission.

Quoi qu'il en soit, la censure s'exerce à deux stades. Une commission d'agrément décerne, sur devis et scénario, une autorisation de tournage. L'objet de cette commission d'agrément est de s'assurer du sain financement des films et accessoirement du respect des conventions syndicales (équipe minimum). Mais le producteur peut solliciter aussi une approbation explicite du scénario qu'il dépose. Toutefois, celle-ci lui est-elle accordée, il n'est aucunement dispensé par ce fait de soumettre son film achevé à la censure proprement dite, c'est-à-dire à la commission de contrôle.

II

La commission de contrôle dispose de trois armes. Elle peut *a*) interdire un film totalement, *b*) l'interdire aux moins de seize ans, *c*) exiger des coupures. Ce dernier procédé a été notamment employé à l'égard des films soviétiques. Dans la plupart des cas, toutefois, le caractère secret des délibérations fait qu'il est impossible, et de savoir quels films ont été l'objet de coupures, et quelles étaient ces coupures, ainsi que, finalement et à plus forte raison, ce qui les a motivées. Quelques précisions désormais publiques donnent toutefois une idée de la naïve sottise des principes directeurs. Le représentant de la Défense Nationale voulait couper la scène de *Clochemerle* où un officier se fait rosser par un cocu; celui de l'Intérieur obtint que fussent coupées, dans *Topaze* (dernière version) des répliques qui font allusion à l'Affaire Stavisky, et qui sont dans la pièce; ainsi de suite. L'interdiction aux moins de seize ans s'inspire du désir de protection des jeunes contre lequel nul ne s'élève, que l'on sache, sérieusement. Ces décisions sont ce qu'elles sont. Il est très difficile, en tout cas, de discerner sans erreur ce qui peut nuire aux moins de seize ans, puisque l'on s'adresse à toutes les classes, à toutes les provinces, à toutes les hérédités. Rien ne serait naïf comme de croire au bienfait universel de ces interdictions, si ce n'est de croire qu'on y peut renoncer sans inconvénients. Nous sommes ici dans l'ordre de l'absolument relatif et de l'imparfait incorrigible. Cela dit, comment ces décisions sont-elles appliquées? On ne peut pas compter sur l'exploitant seul pour les mettre à exécution. Sa moralité est celle de son intérêt (sauf exceptions), et pourquoi interdirait-il sa salle à des moins de seize ans qui paient? Voudrait-il même respecter le droit, il devrait se faire inspecteur de police, exiger une pièce d'identité dans les cas douteux, et par là se couvrir d'une impopularité qui pourrait lui être fatale. Un agent à l'entrée est une garantie meilleure. En fin de compte, il se pourrait qu'établir la responsabilité des parents fût le seul moyen d'action efficace. Cent cinquante-et-un films étaient à l'automne interdits aux moins de seize ans ; soixante-quatorze longs métrages français, soixante-quatorze longs métrages étrangers, trois courts métrages. Ces aspects de la censure n'étant, en tout cas, qu'indirectement de notre propos.

III

Du 1er janvier 1946 au 17 juillet 1951, c'est-à-dire sur une période qui couvre la censure bi-partite et la censure purement administrative, soixante et un films ont été interdits complètement. Ils se décomposent ainsi :

Cinéma	*L.m.*	*C.m.*
Français	3	6
Américain	19 (dont 5 en version doublée uniquement)	12
Russe	5	1
Belge	1	2
Roumain		1
Hongrois	1	2

Argentin	1 (en version doublée uniquement)	
Italien		1
Polonais		2
Allemand	2	
Autrichien	1	
Tchèque	1	

Il faudrait, il est vrai, avoir vu les films eux-mêmes pour se faire une idée exacte des critères qui ont guidé la commission. Au premier regard, il semble qu'il s'agisse d'une assez équitable balance entre l'est et l'ouest. On constate par exemple qu'en face des quatorze longs métrages américains interdits complètement (pour ne pas mentionner les cinq qui ne sont interdits qu'en version doublée) se trouvent neuf ou dix longs métrages venus d'au-delà du rideau de fer. Cette confrontation chiffrée prend un tout autre sens au regard d'une autre : celle du nombre des films russes et américains vus par les Français. Selon les statistiques établies par le Centre National du Cinéma, quand les Français voient un film russe, ils voient douze à treize films italiens, treize à quatorze films anglais, cent cinquante films américains, cent cinquante films français (années 47-48 et 48-49, l'année cinématographique commençant le 1er juillet). Le rapport est-ouest du nombre des films vus par les Français est donc, au minimum, un rapport de 1 à 325; mais le rapport est-ouest des films censurés en France tend à faire la part égale entre les deux blocs. Cette tendance paraît s'être sensiblement accrue depuis la démission des professionnels. La liste établie par les services du Centre National du Cinéma comporte les dates d'interdiction : celles-ci prouvent que tous les films d'au-delà du rideau de fer qui s'y trouvent portés, tous, du moins, sauf un, ont eu leur visa refusé par la commission de contrôle après le départ des représentants de la profession. Au sens littéral du terme, le parti-pris anti-soviétique fut donc éclatant.

IV

Il y a, sur ce sujet, deux questions que, dans l'optique descriptive qui est la nôtre, et dans les limites de notre propos, nous n'avons pas à nous poser : celle de savoir si les gouvernements de la République Française ont tort ou raison de prendre un pareil parti (car nous n'avons pas à connaître des options politiques) ; celle de savoir si la qualité cinématographique gagnerait à admettre sur le marché national la libre concurrence des films réalisés derrière le rideau de fer. En revanche, une observation s'impose. C'est que le spectateur est pris en tutelle. La propagande par la presse et par l'affiche échappe à toute censure, et *L'Humanité* pourrait librement développer jour après jour les arguments mêmes qui sont développés dans la deuxième partie, interdite par la censure cinématographique, du film *La Chute de Berlin.*

Pourquoi un régime de liberté dans ce domaine-là, un régime d'arbitrage dans ce domaine-ci ? On invoque, pour justifier cette différence de traitement le caractère distinctif du film : la charge émotive multipliée dont il est l'agent ; et le caractère distinctif de son audience : la plus vaste, donc la moins prévenue. Cependant, l'application d'une censure fondée sur ces critères a fait apparaître un irrecevable mépris du public qui se laisse, en réalité, beaucoup moins piper par les images que par les mots. Un régime

libéral fondé sur le postulat d'une bienfaisante confrontation des thèses ne devrait pas se choquer que le spectateur puisse voir la dernière guerre expliquée par les Russes après avoir vu la dernière guerre expliquée par les Américains (ou le contraire). Un axiome un peu simple pose que l'image ne ment pas. Du moins ment-elle moins que les mots car elle vaut surtout en elle-même, au lieu que les *mots ne tirent* leur valeur que d'être arbitrairement isolés d'un contexte. La confrontation des films ôte donc à la nocive inflation qui fait la texture des propagandes par le verbe. Mais on peut concevoir cependant que l'Etat veuille invoquer la raison d'Etat à l'encontre d'un certain film dans telles circonstances (je sais par exemple que nos ministres redoutent la projection du *Cuirassé Potemkine* dans les ports de guerre). L'Etat dispose certainement de tout l'arsenal législatif ainsi que de tous les pouvoirs administratifs — et délégations de pouvoirs aux préfets — qui l'autoriseraient à prendre telle décision en conséquence, en pleine lumière et avec sa pleine responsabilité, comme un grand garçon. Nul besoin pour cela d'instituer — ou d'institutionnaliser — une censure où son action est couverte et avalisée dans une espèce d'anonymat.

V

Mais la censure, c'est beaucoup plus que la censure. Aux raisons de la raison d'Etat s'ajoutent, par-delà la commission de contrôle (assez libérale en ces domaines), les raisons de la moralité. Les raisons de la moralité se fondent surtout sur la distinction entre le livre et le film : chacun lit ce qu'il veut, alors que le film, qui est chargé d'un pouvoir d'incitation beaucoup plus fort, s'adresse au plus vaste public, c'est-à-dire au moins averti. Il serait équitable d'ajouter que le film est beaucoup moins « immoral » que la plupart des livres, et qu'il se dépense beaucoup de vigilance en vain. Il n'y a, dans le tout-venant de la production mondiale, guère de films à proprement parler immoraux dans l'ordre sexuel — il y aurait plutôt des films répugnants. Pas de films qui plaident pour la froideur du vice ; pour le projet sans l'objet ; ou pour la prostitution. Pas de films sur l'homosexualité masculine (du moins dans le circuit commercial ; en dehors de lui, il y a *Fireworks,* de Kenneth Anger, *Le Sang d'un Poète* de Cocteau, qui est en même temps mille autres choses et *Chant d'amour,* de Genêt ; c'est tout, à ce qu'il semble ; or si l'on peut voir celui de Cocteau, dont aucune image n'est provocante, on sait seulement des deux autres qu'ils existent ou qu'ils existeraient). Deux films sur l'homosexualité féminine non aboutie, et somme toute fort pudiques : *Jeunes Filles en Uniforme* et *Olivia,* et quelques scènes discrètes dans *Mademoiselle de la Ferté,* ou dans *Quai des Orfèvres* (cette dernière ésotérique, presque indéchiffrable). Point, ou pratiquement pas de films, qui fassent l'éloge de l'adultère. Dans ces conditions, les gardiens de la « moralité » ne disposent que d'un terrain de chasse réduit. J'emploie les guillemets car je ne crois pas que la moralité puisse consister à dénoncer une demi-fesse, un sein qu'on ne saurait voir, le tout-venant d'une assez innocente incitation sexuelle, qui ne fait qu'inciter très faiblement le spectateur à faire ce que *font en tout cas des centaines* de millions de gens tous les jours. Mais les gardiens de la « moralité » continuent, armés de critères et mensurations. Au regard de quoi, la moralité véritable, c'est-à-dire le sens de la responsabilité, ne fait l'objet que de fort peu de films, et n'intéresse que fort peu certains censeurs supplétifs (guère ceux, en tout cas, des Etats-Unis.

VI

La censure supplétive est surtout le fait d'associations confessionnelles. Elle a imposé aux grandes compagnies un « code de production » qui équivaut à une

précensure et à une auto-censure. La façon dont est tourné ce « code de production » révèle sa sottise et, si l'on ose dire, son inocuité. Quelques exemples. *Dans une île avec vous* « ne montre pas » une femme, seule avec un aviateur sur un territoire à la Robinson, changer de robe dans un fossé pendant que le héros bat la semelle. Charmant recours à l'imagination. *Le Banni* joue avec le code comme chat avec souris, mettant en valeur, à la limite des prescriptions, donc avec une vigueur accrue, en vertu de l'efficacité des contraintes, les charmes nombreux de Mlle Russell. *Guerillas dans le Pacifique* montre une épouse embrasser — embrasser seulement — son prétendant de la main gauche. *La Clé sous la porte* met en scène un numéro de strip-tease habillé, où tout est scrupuleusement suggéré. *Kim*, livre admiré des scouts, a été adapté par la M. G. M. avec harems, courtisanes et déshabillés flous. Ainsi de suite, et l'on saisit le jeu. Si incroyable que cela semble, ces précautions et hypocrisies trompent toutes sortes de gens de bonne foi, et permettent quelquefois — j'en pourrais apporter au moins un témoignage écrit — la programmation de films américains plutôt que de films français en France même, dans certaines salles sous contrôle confessionnel. En sens contraire, ce que le film français, dans ses basses moyennes commerciales, comporte de débridé, exerce une action sur la vente à l'étranger, à la fois dans un sens et dans l'autre. Un film érotique a de bonnes chances de se louer en Amérique du Sud; mais il est désavantagé sur d'autres marchés, — Canada, Belgique, Afrique du Nord —, et plus importants. Cet état de choses, joint à un délirant système de production, conduit des malins à introduire du sexe là où il n'a rien à voir, dans l'espoir, souvent déçu, de jouer sur les deux tableaux : ici on vendra mieux ; ailleurs, on pratiquera une coupure. On a même récemment vu l'un de ces malins pousser le système dans ces dernieres conséquences réalisant une œuvrette assez ignoble qui s'ouvre par une séquence d'érotisme provoquant pour évoluer vers un prêche de Paul Bourget (il ne faut pas se mésallier, etc.).

VII

Je pense qu'on peut au mieux combattre la censure avec la conviction de Guillaume le Taciturne, dans la triste certitude, en outre, que pour le présent c'est partie perdue. Il n'y a pas de grands pays sans censure d'Etat, directe ou indirecte. Seuls des naïfs ou des hypocrites oseraient avancer le contraire. Je crois donc qu'il entre quelque démagogie à prêcher la fin de la censure comme un objectif de fait pour demain matin. Je ne crois pas non plus qu'on puisse protester contre le principe des censures (confessionnelles, politiques, etc...) qui sont l'expression des libertés multiples hors desquelles, après tout, il n'y a pas de démocratie. Mais je crois à la nécessité d'un double combat, sans lequel la prise de conscience du sujet serait vaine rigoureusement.

Le combat contre la censure d'Etat telle qu'elle fonctionne, ici, en ce moment, qui permettra finalement — de l'intérieur, ou de l'extérieur, ou des deux — de limiter à l'avenir les tristes sottises dont j'ai brossé sommairement le récent bilan provisoire.

Le combat pour la plus vaste éducation cinématographique — et, somme toute, pour l'éducation, je veux dire pour une éducation de principes montessoriens. Cette lointaine victoire seule supprimerait le dernier argument de bonne foi des censeurs; mais ce n'est pas le sujet, seulement le plus vaste contexte; retirons-nous sur la pointe des pieds, ne serait-ce que pour ne pas réveiller les trop bonnes consciences.

Jean Quéval

NOUVELLES DU CINÊMA

(Suite et fin)

FRANCE

• En janvier *Le Manteau* d'Alberto Lattuada (adaptation de la nouvelle de Gogol) sera présenté au public parisien.

L'acteur principal Renato Rascel était artiste de music-hall.

• Anatole Litwak qui, avant-guerre, réalisa en France *l'Equipage* et *Mayerling*, nous revient pour préparer en co-production franco-américaine un film tiré d'un roman de A. Hayes, adapté par Irwing Shaw. Les dialogues français seront de J. Kessel, la vedette masculine serait Kirk Douglas.

• Georges Franju vient de terminer *Le Grand Méliès*. Dans ce film sur la vie de G. Méliès nous reverrons des extraits de ses films (*Les 400 Coups du Diable, L'Homme à la Tête de Caoutchouc, Le Mélomane, Le Voyage dans la Lune*, documents prêtés par la Cinémathèque française). Mme veuve Méliès y interprètera son propre rôle et M. André Méliès celui de son père.



Georges Franju vient de terminer *Le Grand Méliès*, biographie du premier grand réalisateur français.

ETATS-UNIS

• Aldous Huxley et Gabriel Pascal réaliseront en technicolor *La Vie de Gandhi*, d'après un récit de Geza Herczeg. Charles Boyer sera le Pandit Neru.

• La version française de *Don Camillo* a été bissée intégralement à New-York, pendant la semaine du film italien.

• La « William Saroyan Television Playhouse » a commencé la production d'une série de vingt-six courts métrages de trente minutes destinés à la Télévision en couleurs. Les écrivains américains se proposent d'écrire spécialement des scénarios pour de tels films.

• Le nouveau film de Hans Richter, en collaboration avec Edgar Varèse, aura pour thème le jeu d'échecs. Ce sera en dix sketches qu'il comptera les coups de la partie. Le premier a déjà été tourné à Venise, pendant le dernier Festival avec Peggy Guggenheim.

Le second, l'histoire d'un pion qui réussit à prendre le rôle de la *Dame sera réalisé* avec Jean Cocteau.

• Le roman de Stefan Zweig : *Vingt-quatre heures de la Vie d'une Femme*, vient d'être porté à l'écran par Victor Saville. Interprètes : *Merle Oberon*, Richard Todd et Léo Genne.

• A New-York, *Limelight* a été présenté, avec grand succès, dans deux salles.

Pour la première semaine :

La Translux (453 pl.), salle spécialisée dans le genre de notre Studio 28 a réalisé une recette de 12.500 dollars.

L'Astor (1.300 pl.), salle se consacrant aux films sélectionnés pour leur qualité, a compté sa plus forte recette d'exclusivité depuis de longs mois : 33.000 dollars.

• John Steinbeck est en pourparlers pour une adaptation cinématographique de son dernier roman, « East of Eden ».

LES FILMS



David Lean : *Le Mur du son.*

ESPACE NOTRE AVENIR

THE SOUND BARRIER (LE MUR DU SON), film de DAVID LEAN. *Scénario :* Terrence Rattigan. *Images :* Jack Holdyard. *Musique :* Malcom Arnold. *Interprétation :* Nigel Patrick (Tony Garthwaite), Anne Todd (Sue Ridgefield), Ralph Richardson (Ridgefield). *Production :* London Film, 1952. *Distribution :* Cinedis.

A dix mille mètres au-dessus des ruines athéniennes, dans l'avion supersonique, un personnage dit : « La terre a fait son temps », et il nous invite à rêver à l'espace qui s'offre à nous, dans ce paysage illimité et fantastique. Le fantastique : c'était bien vers où avaient voulu nous guider les films américains d'anticipation de ces derniers temps. Et d'imaginer des monstres inquiétants vivant de sang humain, des fusées grandioses et vaines, des paysages pauvres. David Lean et Terence Rattigan ont voulu, eux, plus intelligemment, brider leur imagination dans le réel, ne se contenter que du vrai et ils se sont ouverts, comme malgré eux, les portes de l'infini, car ils nous racontaient pour la

première fois l'étape décisive de la marche vers l'interplanétaire, le franchissement de ce que le rêve des hommes nommait le mur du son.

On peut reprocher à Terence Rattigan d'avoir fondé son histoire, qui eut pû être très grande, dépouillée d'un vain fatras, sur les ficelles habituelles du drame *psychologique*. Ainsi menée, l'histoire n'est guère acceptable. Du moins permet-elle à David Lean d'orchestrer, avec souvent des confusions, une étrange symphonie d'avions aux sifflements nouveaux, musique à plusieurs thèmes qui vont lui permettre de préciser ses angoisses et ses espérances.

L'homme n'est plus placé comme accroché à cette terre et dépendant d'elle. Il a, pour cela, abandonné l'humain, il est devant la chose, au centre de la chose et il s'agit de savoir qui vaincra de l'objet ou de lui. Mais cette lutte, cette conquête est-elle nécessaire ? Est-elle le tribut inéluctable de son bonheur ? Ann Todd, au visage sacrifié, nous répète tout au long du film : je voudrais comprendre pourquoi. Pourquoi ? Et un comparse, *incapable d'ailleurs de lui donner une* réponse satisfaisante, ne pourra que lui dire : la solution est du cœur et de la croyance. L'intelligence est peu, et comme les maîtres de la science eux-mêmes sont de peu d'action dans cette conquête ! Cette conquête, Lean nous la fait subjective. Nous sommes dans l'avion magique, nous menons comme lui un long crescendo vers le final qui nous laisse pantelant, épuisé, mais prêt à repartir. L'avion a tué des hommes, mais d'autres hommes ont été maîtres *de lui, d'autres* hommes ont franchi le mur, d'autres hommes demain... Ce lyrisme n'est pas — et David Lean y insiste avec raison — pour nous convaincre d'un progrès pour le bonheur immédiat, pour notre jouissance bourgeoise (comme les découvertes insipides du réfrigérateur ou de l'aspirateur), non, l'acte est gratuit et n'est pas accompli par des héros. Les personnages agissent pour justifier leur condition d'homme, simplement, et peut-être là David Lean a participé d'un singulier panthéisme. Richardson explique à l'aviateur dont il ne veut pas forcer la décision qui l'amènera peut-être à la mort : au début, les bonnes gens nous réprouvaient de vouloir voler. *Dieu nous eut donné des ailes s'il eut* voulu nous voir en l'air. Nous ne l'avons pas cru. L'homme possède toutes les armes. Il lui appartient, seul, de s'en servir. Il y a l'affirmation — au delà de toute notion périmée de progrès et de bien-être qui de plus en plus est du domaine de l'organisation sociale — d'une maîtrise absolue de l'homme qui se hausse à la grandeur de Dieu, parce qu'il peut tout, parce que non content de dominer, il se trouve le seul à comprendre le processus infini de la création, donc à pouvoir s'évader où bon lui semble. La leçon ici est *caractéristique, l'aviateur qui meurt* est celui justement qui a bien senti les premiers indices de la victoire mais qui n'en a pas eu l'imagination finale. L'avenir est à ceux qui se sentent le pouvoir de tout avoir, qui sont sans respect pour les notions anciennes. L'homme, intelligent, ne peut avoir de *vision* mauvaise. Il est à la porte d'un nouveau monde : il importe beaucoup qu'il y entre de plein pied, en monde de connaissance et en maître.

Mais l'univers est hostile, dit le démiurge du film sous les traits forcés de Richardson, l'univers est féroce et se ferme. Il semble qu'il ait oublié l'homme perdu dans ses mesquines querelles de clocher (on nous a promené, dans les premières images, en un curieux périple où les nations sont des villages et les chaînes rocheuses des barrières d'herbage. Faites attention, à gauche vous avez la Belgique, un peu plus loin vous découvrirez la Hollande, mais regardez donc devant vous, les Alpes vous accueillent (1). C'est à l'homme à se rappeler à lui, à le forcer car il est Dieu, l'Ange du Bien, et il n'a donc à attendre ni récompense ni remerciement.

Pour nous affirmer cette orgueilleuse leçon d'espérance David Lean a joué sur des visages divers dans un film qu'il a mal construit. Il a donné à sa femme, Ann Todd, son message angoissé, incertain, pour voir son visage s'apaiser et devenir serein d'une lutte à poursuivre, car le cabochard Nigel Patrick s'est tué pour n'avoir compris que la première énigme. A la figure tourmentée et souvent outrancière de Sir Ralph, il a confié *ses longues phrases visionnaires*, son amour de la lutte, sa certitude de la victoire, ce bel appel — aussi loin de la vertu boy-scout qui empoisonne le monde qu'on peut l'être — de la toute puissance humaine dont il n'est pas sans intention qu'à la dernière image, le fils de l'aviateur mort, un très bel enfant brun, soit assis sur une merveilleuse photographie de la lune, sous les lumières basses des premières étoiles de la nuit.

MICHÈLE TORLETSKY

---

(1) Il y a d'ailleurs dans tout le film un long symbolisme, assez subtil pour ne pas paraître naïf. Quant le pilote va partir pour l'essai mortel, un oiseau noir se déploie et pique. Et dans le petit matin du jour qui suit, sur le cratère ouvert par l'avion écrasé et que les hommes abandonnent, une légère fumée blanche s'élève, pendant qu'autre part *naît un enfant qui sera justement notre* avenir miraculeux.

UNE SOLITUDE EPIQUE

LES CONQUERANTS SOLITAIRES, film de CLAUDE VERMOREL. *Scénario, dialogues :* Claude Vermorel. *Images :* Jean Bourgoin. *Décors :* Robert Giordani. *Interprétation :* Alain Cuny (Pascal Geroud), Claire Maffei (Thérèse Berthod), André Simon (Bernard). *Production :* Seine Productions, 1952.

On a dit l'insolite de cette Afrique pour une fois réelle, sans les accessoires exotiques des féeries du Châtelet ou des films américains. Nous serions déjà attachés au film par cette seule simplicité, dont Bourgoin a fait des images très neuves et très belles. Mais l'ambition curieuse de Claude Vermorel a été d'aller beaucoup plus loin : il a voulu transporter dans son Afrique sans artifices, une grande aventure romantique où deux héros, qu'il créait, purs, de son esprit et de sa foi, construisaient leur destin solitaire en le scandant de phrases très *littéraires* — et qui pourtant n'eurent été à leur place ni sur scène, ni dans un roman. Ces phrases, forcément artificielles, composées — dans le dialogue des blancs — il allait nous les rendre vivantes et *vraies,* nous forçant à croire à l'existence de ses personnages, par la magie qu'il leur communiquait et qui n'avait plus rien à voir avec l'Afrique, ni avec tout autre décor d'ailleurs.

Cette aventure se déroulait, linéaire, très bien construite, elle, dans un film qui l'était très mal (il y a simplement inhabileté et il faut songer aux mille difficultés de la réalisation). Mais notre imagination et notre cœur étaient dès l'abord en déroute : nous pouvions croire les personnages absolument hors du temps et hors du lieu, et les peu enclins aux symboles abandonnèrent. Vermorel pourtant allait *situer* l'Afrique, et son dialogue — celui des noirs — passait alors sur un tout autre plan. D'une *réalité* prise sur le vif, mais vite décantée, il voulait essayer de retrouver ce que souvent sans amour et sans compréhension l'on nommait l'*âme noire.* Car l'Afrique devenait pour Vermorel beaucoup plus qu'un paysage exotique pour les boy-scouts de l'aventure. Elle devenait le dernier royaume inviolé et au fond inviolable parce que le plus profondément relié par ses hommes à la terre et au ciel, au sang de la terre et au ciel si bas que les plus grands des tribus semblaient le toucher. Par là, il la *situait.* Sa tentative était de nous l'expliquer, et par cette tentative il reliait au sort de ses héros le sort d'une terre dont il nous montrait non la conquête par le bras, mais par l'esprit. Les vrais conquérants n'arrivent pas avec des armées et restent solitaires, solitaires pour qui il ne s'agit pas d'amener par exemple la santé sous la menace, mais une très simple fraternité, fraternité d'un même mal. Et c'est bien alors les conquérants qui sont conquis : tel Lawrence d'Arabie (qui fit pourtant du mal aux Arabes) — Lawrence d'Arabie beaucoup plus que Lawrence de Grande-Bretagne — le héros de Vermorel que marque Alain Cuny a fait sienne la vie *noire,* et s'est soumis à ses rites ; il peut bien quelquefois redevenir le maître hurlant, il est chez lui comme les noirs sont chez eux.

Il est bien certain que la jeune fille qu'il va aimer, qui arrive les ongles vernis, nostalgique, pour danser seule dans une longue robe blanche, au son d'un phonographe, ne peut être qu'étrangère malgré sa bonne volonté à vivre, et bientôt à faire vivre par sa joie, « la demoiselle au beau sourire ». Elle est étrangère, car il n'est pas donné à tout le monde d'entrer en certaine communion. (Il y a une nuit de Noël, où l'homme vient la chercher, où il l'emmène dans la case des cérémonies, et sur son bras très fin goûte son sang, mais elle refuse, elle, de goûter au sang de l'homme.) C'est à ce moment très précis qu'elle refuse le monde qui lui est offert, qu'elle refuse son bien comme son mal, son amour et sa haine. Entre cet homme qui professait la gratuité de la fortune et de la vie, le refus absolu de la *civilisation commune,* et cette femme nerveuse « parisienne », que pouvait être justement cet amour ? Qui était à vaincre ? C'est à ce moment de son récit que Vermorel se penchait sur l'héroïne dont il nous racontait l'histoire antérieure. Il semble tout d'abord qu'il ait fait tuer l'Afrique traditionnelle et bonne, perdue d'arbres et de lianes, par l'homme même qui la voulait conserver intacte et pure, qu'il l'ait fait tuer par cette route symbolique par où s'en iront — saignée irrémédiable — les arbres géants de la forêt, il semble mais ce n'est pas si sûr, car brusquement la jeune femme accepte l'amour et la vie de l'homme. Mais celui-ci est mourant. Est-ce une mort prophétique ? Est-ce le dernier solitaire ? Dépassant l'amour impossible qui ne pouvait, pour ces amants dérisoires, se réaliser que dans les rêves ou cette mort, est-ce, au contraire, la victoire de l'éternelle et infaillible Afrique, victoire secrète des vieux maléfices d'un pays sage. (On nous fait découvrir des phrases dont la saveur n'est pas banale : « Si tu aimes ton chien, tu lui pardonnes ses puces », dit un des noirs qui parle par vieilles sentences.)

Si vous aimez l'Afrique, pardonnez-lui le mal qu'elle peut vous faire, mais ceux qui ont comme vous la peau blanche par le caprice du sort s'y sont souvent, sous le couvert des gouvernements ou des puissances de l'argent,

très mal conduits : Vermorel ne le dit pas explicitement, et ce serait un très grave reproche à lui faire si son style dépouillé ne lui avait pas très mal permis d'exposer ses craintes, qu'il a seulement généralisées dans la bouche de Cuny (il faut se souvenir de la scène du village lépreux) et il n'a jamais même — heureusement — esquissé de paternalistes justifications. Si vous aimez l'Afrique...

Vermorel nous la fait vraiment, lui, aimer, et, détachés sur un ciel blanc, ses héros participent à notre découverte. Alain Cuny, qui est un des très rares comédiens à avoir un *visage*, une bouche, des yeux qui portent beaucoup plus de magie que notre habitude quotidienne, dont l'impossible rejoint le mouvement, Alain Cuny donne à l'aventure africaine de Vermorel sa taille épique. Epopée où le petit visage de Claire Maffeï a du mal à prendre sa place mais y réussit. Claire Maffeï est très passionnante : c'est l'anti-comédienne par excellence. Elle n'a de la comédie ni le jeu, ni la passion, qu'elle ne décompose pas pour nous les rendre compréhensibles et présents. Par contre, elle n'a rien non plus (comme Carmela de *Deux Sous d'Espoir*) du *naturel* directement transmissible. Pourtant, j'aime beaucoup Claire Maffeï dans les *Conquérants*, je l'aime beaucoup et elle m'a touché. Il semble qu'elle nous restitue, par un talent curieux et solitaire, certaines données — où pourraient entrer le biologique et le moral — de son *propre* jeu, certains espaces secrets de la vie d'une femme.

MICHEL DORSDAY

UNE CONSCIENCE AUTHENTIQUE

LA PUTAIN RESPECTUEUSE, film de MARCEL PAGLIERO et CHARLES BRABANT. *Scénario :* Jacques-Laurent Bost et Alexandre Astruc d'après la pièce de Jean-Paul Sartre. *Dialogues :* Jean-Paul Sartre. *Images :* Eugène Shuftan. *Musique :* Georges Auric. *Interprétation :* Barbara Laage (Lizzie Mac Kan), Ivan Desny (Fred Clarke), Walter Bryant (Sidney), Marcel Herrand (Le sénateur Clarke). *Production :* Georges Agiman-Artès Film, 1952. *Distribution :* Les Films Marceau.

Un homme marchait dans la ville et Marcel Pagliero, pas à pas, nous livrait les clefs de ses désirs, de ses rêves informulés dans la grande aurore sale du travail obligatoire. Il nous révélait l'individu qu'*il suivait amoureusement* et sans coquetterie dans ses désirs mêmes, comme si cet individu n'était pas *mûr* encore pour en prendre pleinement la responsabilité ; et si l'homme finissait par y succomber, c'était sans savoir exactement pourquoi. *Les Amants de Brasmort* allait nous apporter dans un très admirable poème de l'eau et des péniches mortes la première réalisation d'un amour accepté dans la fraternité naissante de ceux qui appartiennent à une même race aimante. Mais les héros dans le petit matin, s'isolaient encore dans leur passion triomphatrice, oubliant pour un *temps* du moins le mauvais monde et le méchant dont ils voulaient taire les sarcasmes.

Il était là déjà certain que les thèmes de Sartre hantaient Pagliero, mais déjà aussi il les transformait par une image plus pure. Ce que Sartre, génial romancier de notre remords et de notre peur, ne nous montrait que par les cheminements intérieurs de ses héros, il était donné à Pagliero de nous le rendre extériorisé et sensuel sur des visages aussi fermés mais où il nous donnait la joie de découvrir petit à petit les indices qui le conduiraient à l'expression de sa propre pensée. Une rencontre formelle devait l'y aider.

Elle devait débuter par une faute majeure. *La Putain Respectueuse*, d'abord personnage d'un drame féroce que Sartre avait pour la première fois donné avec les règles du vieux théâtre, allait sortir de sa chambre où l'étouffement sartrien finissait par nous faire sentir, hallucinés, les odeurs de musc et de sueurs fortes, pour rencontrer une Amérique qui ne pouvait être que de fantaisie, malgré — et c'est visible — les précautions les plus minutieuses. Mais le reproche est banal et sera souvent fait : ce n'est pourtant pas là que se place notre refus de la convention. Avec *Monsieur Verdoux*, Chaplin réussit d'emblée à nous faire admettre un Paris irréel et vide. C'est qu'il n'était jamais en situation. La grande erreur aura été dans le film de Pagliero d'être obligé, après sa première apparition nécessaire, d'escamoter la putain pour permettre la préparation du drame. C'était faire alors de l'Amérique une chose vivante et nous ne pouvions que refuser le tableau, facilement acceptable si la putain nous eut, dès la première image, attaché à son visage.

Car le mérite des adaptateurs est de nous avoir pour la première fois — en dehors de toutes les autres préoccupations que nous verrons ensuite — donné un personnage réel de *putain*. Et pourtant, après tant d'autres, le cinéma français en fut prodigue, des soi-

rées de Feyder et de Carné à la pornographie actuelle. Mais ce ne fut jamais que la putain sous les diverses formes de sa comédie. Putain-amante quand elle devenait la passion soudaine et éternelle du marin ou du soldat, putain-garce dans les films du milieu, putain-femelle-en-chaleur qui ruine les honnêtes familles. Sous l'enveloppe langoureuse qu'on lui donnait, où ses lèvres se faisaient chatte, où ses yeux s'adoucissaient de pleurs dont elle n'était pas maîtresse, on oubliait son personnage. La putain ici agit en tant que telle, souffre en tant que telle, nous émeut justement car elle répond à sa nature propre, sans arbitrairement jouer sur une émotion réservée aux formes qu'elle prenait habituellement. (Cela est d'ailleurs commun à la pièce et au film). « J'ai bien fait l'amour et j'ai pris un bon bain », dit Lizzie. L'amour ne comporte pas pour elle de remords. Ni l'amour, ni la vie qui est simple. C'est par cet être authentique que l'image devait nous apporter son message le plus pur.

Naturellement, sur cette conscience avant tout viscérale, les forces sociales ont une ampleur considérable mais vaine car vite combattues par une autre force très extraordinaire de n'être pas détruite par des angoisses (et c'est là un apport nouveau car la putain de Pagliero n'est plus du tout *respectueuse* des formes établies). Le drame de Lizzie se décante alors d'une façon absolue. Vaincue, un moment, par le rappel d'une ancienne peur, d'un ancien respect qui vient de tous les âges, Lizzie se retrouve seule en face d'elle-même. Et l'on peut dire sans forcer que Marcel Pagliero, tel Bresson dans le *Journal d'un Curé de Campagne,* a fait le récit de la crise morale d'un individu devant lui-même. Ce n'est pas sans appréhension que j'ai employé ce mot de philosophe. Mais il semble là que soit affirmé avec force — dans un contexte social dont il ne faut rien attendre de bon, les hommes pris chacun dans leurs exigences propres sans communication possible — la règle impartiale d'une morale rigoureuse devant soi-même, seule solution où le mot « bien » puisse encore prendre un sens, rigueur impitoyable qui est de n'accepter jamais ce que l'on ne doit pas accepter et cela non dans des rapports de nécessité pour le plus grand bonheur des autres (on le sait impossible), mais pour, dans ce pauvre fragment d'humanité que nous sommes en chacun de nous, essayer de saisir, vite, par des lueurs, ce qui peut être encore aimé sans mal. Personne ne sait ce que sera l'Ethique de Sartre tant attendue, mais il semble aussi dans ce récit très simple qui part de lui que soit esquissé les premières lignes d'une morale pratique.

Il n'en reste pas moins que chaque matin nous entrons pour notre part dans la conversation des hommes dont nous restons malgré nous solidaires. Je comprends très bien pourquoi — comme nous l'a appris André Bazin — de jeunes Américains, ni réactionnaires au sens fort, ni racistes, furent blessés par le film et j'en suis heureux, car Pagliero réussit, dans toute la première partie, à nous introduire dans une conscience américaine. Je plains les jeunes Américains d'avoir été obligé d'entendre la scène de Lizzie et du sénateur. Il n'y a pas d'acte d'accusation qui soit plus féroce, et pourtant personne n'y est accusé formellement, la reconnaissance du mal se fait dans la conscience américaine même et celle-ci ne peut plus attendre alors des autres sa justification. Mais si le monstre Amérique est justement accusé avec le plus de force, le plus de sincère véhémence, nous aurions tort de nous réjouir car bientôt, d'une conscience purement américaine, Pagliero passera à la conscience de l'homme et chacun de nous sera l'accusé. Il y a là un passage imperceptible — et j'en ai été ému avec une telle violence qu'elle était insupportable — quand les anonymes hommes blancs s'arment de matraques et de haines. Il n'y a pour être préservés de l'accusation que les souffrants de tous les jours, les noirs battus et sacrifiés à qui l'on refuse le nom d'homme et qu'un masochisme de race empêche de revendiquer, et la putain qui s'est, par son corps libéré de toutes nos contraintes malades, rejetée loin de nous. Mais elle a sur le visage la couleur de notre peau, et c'est bien par elle que nous pouvons garder une petite chance d'être un jour absous. Final tout différent de celui de la pièce, Lizize s'affirme comme notre espoir, elle ne fera pas les beaux week-ends solitaires de Fred, elle sourit doucement au noir qu'elle délivre sur cette image que Shuftan a très admirablement composée, sourire fraternel que reprend le noir, sourire de notre sourire perdu, sourire trop impossible.

Au sujet de l'interprétation, j'avoue n'avoir pas encore compris le choix d'Ivan Desny pour le rôle de Fred et de Marcel Herrand pour celui du sénateur, choix parfaitement incompréhensible et qu'absolument rien ne justifie. Ce serait une erreur très grave de ce bon directeur de comédiens qu'est Pagliero s'il n'avait pour la première fois fait tourner Barbara Laage. J'aimerai faire ici-même un « portrait » de la comédienne en général, où je voudrais essayer de définir un mythe. Barbara Laage sera dans le domaine de celles qui brusquement, un soir, nous apportent l'exceptionnel. Elle n'a employé aucun *truc* dans un rôle qui les supposait tous — et les plus mauvais. Pourtant, elle n'a pas joué sur sa *nature*, elle a recréé avec un grand courage le personnage qu'elle nous délivrait. Les dix premières minutes, par l'insolite de la voix en particulier, irritent, mais cette irritation première devenue un charme inquiet nous tient et ne nous quittera plus.

MICHEL DORSDAY



Ronald Neame et John Brian, *The Card* : Glynis Johns, Alec Guiness et Valerie Hobson.

FLEURS ET COURONNES

THE CARD (TROIS DAMES ET UN AS), film de RONALD NEAME et JOHN BRIAN. *Scénario* : Arnold Bennett. *Images* : Oswald Morriss. *Musique* : William Allwyn. *Décors* : T. Hopewell. *Interprètes* : Alec Guiness, Glynis Johns, Valeric Hobson, Petula Clark. *Production* : J. Arthur Ranh Organisation, 1952. *Distribution* : Victory Film.

Dans son numéro 134, RADIO-CINÉMA confrontait avec malice deux affirmations troublantes d'André Bazin écrites à un an d'écart environ : « Le charme et les qualités du cinéma anglais se confirment décidément chaque année... » (2 septembre 1951) et « Alors que les espoirs fondés après guerre sur la renaissance du cinéma anglais ont été en grande partie déçus... » (3 août 1952). Apparemment contradictoires, ces appréciations sont, en fait, le reflet de l'inconstance britannique en matière de qualité. Je suis d'autant plus disposé à défendre Bazin sur ce terrain, que je me trouve, à présent, dans une position analogue à la sienne. Après avoir fait l'apologie de la comédie britannique dans le N° 32-33 de TÉLÉ-CINÉ, il me faut — je m'en sens le devoir — revenir sur ce sujet avec beaucoup plus de circonspection.

La raison ? Je viens de voir *The Card*.

Il est pourtant loin d'être mauvais, ce film. Equilibré, soigné, fignolé même, sous quelque angle qu'on le considère c'est un exemple de ce qu'on est convenu de dénommer « une œuvre honnête ». Et c'est bien là ce qu'il y a d'affligeant. Elle est trop « polie » et trop « honnête » à notre goût. Nous lui préférons la joyeuse anarchie de ses devancières.

Cette « carte » mal placée précipite l'effondrement de tout un édifice élaboré, avec une patience toute britannique, par une poignée d'auteurs qui ont noms : Robert Hamer, Alexander Mackendrick, Henry Cornelius, etc. Il faut dire, certes, que l'équilibre du petit monument humoristico-cinématographique anglais était d'une précarité qui nous effrayait un peu. On tremblait à chaque nouvel apport; on fermait les yeux. La critique elle-même se rendait coupable de pieuses omissions... *Non*, il ne fallait pas encore démolir les films d'humour...

Avec *The Card* la situation devient insoutenable et il est temps de mettre les choses au point une bonne fois pour toutes.

Voyons un peu ; tout d'abord qu'est-ce que l'humour ? C'est un marché à concessions réciproques entre l'Angleterre et le Comique. Il s'agit d'être drôle tout en restant digne, d'être digne tout en se moquant du monde et de se moquer du monde sans offusquer personne.

Les littérateurs ont respecté ce compromis en choisissant comme éléments de contraste — indispensables à tout effet comique — la

forme et le fond. L'incohérence d'une pensée, le caractère absurde d'une plaisanterie ou d'une situation seront endigués dans un énoncé sérieux, compassé, le plus souvent exprimé d'une manière exagérément châtiée. Voilà, pour la conversation courante et pour la littérature, le principe de l'humour.

Mais au cinéma il n'en va pas de même. Un dialogue humoristique ne fait pas un film d'humour ; il s'en faut. Rappelez-vous l'excellent *Rake's Progress,* de Sydney Gilliat, ou même *Une Femme Disparaît,* de Hitchcock. Rarement propos ne furent aussi purement humoristiques que dans ces deux films. Pourtant, ce ne sont pas encore des films d'humour.

C'est que le procédé littéraire demande une adaptation à l'écran car l'écriture filmique n'est pas l'écriture tout court. C'est ce qu'a compris le premier Cornélius, qui avec *Passeport pour Pimlico* révolutionna le film comique anglais en tenant compte de la spécificité cinématographique. Son invraisemblable histoire nous est très simplement racontée, dans un style neutre et dépouillé ; absolument rien d'exceptionnel dans le ton, mais au contraire une description délibérément réaliste, précise jusqu'au raffinement et un rien documentaire. Quelques critiques inspirés ont immédiatement saisi l'originalité de la facture humoristique et crié au chef-d'œuvre.

Les Anglais marquèrent ensuite plusieurs autres points. On vit, coup sur coup, *Whisky à Gogo* (construit selon le procédé de *Passeport to Pimlico*) et *Kind Hearts and Coronets* (*Noblesse Oblige*). Bien supérieur aux précédents, ce dernier film de Robert Hamer introduisait un élément de satire bien différent des gentilles égratignures de naguère. Cette charge glacée, précise, grinçante élevait le film d'humour à la violence du pamphlet.

Après ce sommet, vint une théorie d'œuvrettes se réclamant, avec un égal bonheur, des premiers succès. Et c'est ici que les choses commencent à se gâter.

Si le *Chevalier de Carton* ou le *Major Galopant* maintiennent la tradition, que dire du reste ?

Considérons tout d'abord le cas de *Lavender Hill Mob* (*De l'Or en Barres*) qui est significatif. On y discerne nettement le divorce entre l'humour à l'état pur (un petit employé anglais, donc honnête, devient chef de gang le plus naturellement du monde) et les apports étrangers (le thème de la poursuite et du suspense comique qui occupe la dernière partie du film). L'humour ne se suffit déjà plus à lui-même.

Dans *Cette sacrée jeunesse,* la poursuite, le quiproquo, les situations de vaudeville constituent le ressort comique essentiel. Le bilan humoristique s'inscrit en filigrane derrière cette étourdissante agitation de fantoches, mais il s'exprime, la plupart du temps, par le dialogue.

Jusqu'ici, rien de très grave. Les films demeurent bons, un écart de conduite passager est faute vénielle et le coefficient humoristique représente un pourcentage majoritaire. Mais nous arrivons à l'endroit le plus désagréable de cette récapitulation : *Rires au Paradis* et *Le Canard atomique.*

Le premier n'a d'humoristique que la nationalité. C'est en fait une réédition laborieuse de *Si j'avais un million.* Vous savez, l'histoire d'un riche et original vieillard qui fait un testament bizarre. Nous voici donc ramenés à la convention du film à sketches traité « à l'américaine » dans un décor britannique avec, çà et là, quelques bons moments. L'inspiration hybride du scénario en fait un composé boiteux et fort décevant. *Le Canard atomique* rend encore plus manifeste l'influence américaine, ce qui est d'autant plus fâcheux que le point de départ s'inscrivait à merveille dans la ligne anglaise. Une cane pond des œufs à l'uranium et les milieux militaires anglais s'émeuvent. Mais l'émulation des forces terrestres, aériennes et navales fait l'objet d'une narration burlesque. La bonne recette — celle qui consiste à emprisonner une hypothèse extravagante dans une écriture sobre et rationnelle — est abandonnée. L'humour perd ses droits.

Je sais bien qu'on me dira : « Et *L'Homme au complet blanc ?* » Bien sûr. Il y a *L'Homme au complet blanc,* cette œuvre exceptionnelle, la plus accomplie peut-être de tout le cinéma comique anglais. Mais c'est un cas très particulier. En effet, l'humour sert ici d'alibi aux auteurs alors qu'il représente ordinairement une fin en lui-même. Cette remarque s'appliquait aussi — nous l'avons vu — à *Noblesse oblige,* mais à un moindre degré. La différence — importante — entre ces deux œuvres étant que le comportement du joyeux criminel est impensable chez un être sain, donc absurde dans sa logique même, alors que les réactions déclenchées par l'inventeur au complet blanc constituent une anticipation plausible, une prophétie clairvoyante. L'absurde se trouve dans la réalité même. On peut dire que *L'Homme au complet blanc* est à la comédie britannique ce que *Deux sous d'espoir* est à la farce italienne : une sublimation du comique qui aboutit — par le truchement de la satire sociale — à la poésie la plus authentique.

Il ne me reste plus qu'à parler de *The Card,* traduisez : *Trois dames et un as.*

En langage de poker cela s'appelle un « full » manqué, et ce, faute d'un deuxième as (en l'occurrence le réalisateur Ronald Neame qui est, par ailleurs, un valet capable et diligent). Lorsqu'on s'embourbe dans une métaphore il est difficile d'en sortir. Nous continuerons donc en disant que Glynis Johns est une ravissante dame de pique, acerbe... piquante, que Valérie Hobson tient

avec dignité sa place de dame de trèfle millionnaire et que *la dame de cœur*, Petula Clark, est jolie et à sa place. Quel attrayant brelan féminin ! Quant à l'as, c'est Alec Guiness soi-même et en pleine forme. Il semble peut-être un peu trop conscient de sa valeur. Lui qui naguère était l'un des serviteurs les plus dévoués, les plus doués et les plus souples de la comédie humoristique, change de bord et devient celui qui se fait servir : la vedette autour de qui gravite le scénario. Son interprétation est, il faut l'avouer, fort savoureuse, mais on commence à lui remarquer des tics ; en particulier une tendance à imiter Stan Laurel. Sa partenaire principale, Glynis Johns, mérite un gentil petit bon point. Elle pastiche à merveille le ton et la manière de la délicieuse John Greenwood, cette ingénue rouée au timbre ineffable qui marqua tant de films d'humour de sa délicate personnalité.

Passons brièvement à l'histoire. Henry Machin (A. Guiness), fils d'une modeste lavandière, prétend gravir l'échelle sociale. Il y parvient d'ailleurs puisqu'en fin de film il est élu maire. Son audace naturelle l'a autant servi que l'appui des trois charmantes créatures déjà nommées. On ne peut s'empêcher d'évoquer, bien que la comparaison soit écrasante, l'arrivisme distingué du héros de *Noblesse oblige*. Machin est un d'Ascoyne au petit pied, mais tout de même assez « culotté » pour un Anglais.

Voilà. Ajoutons que la réalisation est très « léchée », l'image agréable, les décors confortables et les gags assez disparates, allant du jeu de physionomie à la tarte à la crème (en l'occurrence des cageots de légumes).

Selon une dialectique précise, les éléments constitutifs de la comédie anglaise ont détruit le principe qui les ordonnait pour engendrer, en les supplantant, la négation du genre. *Trois dames et un as* sanctionne la grande cassure : c'est le triomphe de la réaction. Dès à présent on entrevoit ce que sera le film anglais de demain : un agencement adroit, harmonieux, mais un peu vain, des quelques brillantes composantes qui ont fait son succès. Alec Guiness (ou à la rigueur quelque Alastair Slim) en grande vedette, facultativement flanqué d'un élément « greenwoodien », une histoire alerte, de bons dialogues, le tout baignant dans un magma technique de qualité. Après avoir donné le meilleur de soi-même (*L'Homme au complet blanc* cet admirable chant du cygne) la haute fantaisie de l'école humoristique est morte, prématurément semble-t-il. Mais non, il n'y a pas lieu de le déplorer car c'est, au fond, un bienfait.

Je propose des obsèques joyeuses, beaucoup de fleurs et de couronnes et, en guise d'oraison funèbre, quelques paroles de reconnaissance à l'endroit de ce mouvement d'humour qui nous a si gentiment fait découvrir le royaume insolite de la fantaisie austère. Il a su s'arrêter à temps. C'est bien.

Ah ! Si les Américains avaient eu la même intuition avant-guerre, que de pénibles comédies nous auraient été épargnées !

GILBERT SALACHAS

LES ALEAS

LIFE OF EMILE ZOLA (LA VIE D'EMILE ZOLA), film de WILLIAM DIETERLÉ. *Scénario :* Heinz Hérald, Geza Herczeg, Norman Reilly Raine d'après la vie d'Emile Zola. *Images :* Tony Gaudia. *Musique :* Max Steiner. *Interprétation :* Paul Muni (Emile Zola), Gale Sondergaard (Lucie Dreyfus), Gloria Holden (Alexandrine Zola), Joseph Schildkraut (Capitaine Dreyfus), Donald Crisp (Maître Labori), Vladimir Sokoloff (Paul Cézanne), Louis Calhern (Commandant Dort). *Production :* Warner Bros, 1936.

« L'autorité de la chose jugée » sert à définir en France une liste noire de sujets auxquels la Censure n'accordera jamais de visa préalable : l'affaire Seznec en a été victime. Jean Grémillon tout aussi bien, qui n'est jamais arrivé à faire sa *Révolution de 1848*, dont la IIIe République a cependant révoqué la sentence qu'avaient portée sur elle Badinguet et ses sbires, ceux-là précisément qui permettent à Dieterle d'ouvrir *Life of Emile Zola* sur des images de persécutions. L'histoire pourtant n'est jamais chose jugée pour quiconque a le cerveau droit. Nos consulaires d'aujourd'hui, en disposant autrement sans avoir tout à fait le courage de leurs répugnances, ont pensé que l'affaire Dreyfus (morceau majeur de cette vie de Zola) était encore trop chargée d'explosifs pour nos concitoyens ardents. A partir de quelle date l'histoire de France n'est-elle plus qu'une lave vraiment refroidie ? Et, pour lui ôter toute virulence, veut-on contraindre les auteurs de films à se confiner dans la parodie ? Vive donc en ce cas *Les Fils des Mousquetaires*.

Au nom du principe de la poire coupée en deux, la censure consentit donc en juin 1952 à la présentation de *Life of Emile Zola*, qu'elle avait proscrit en 1937. Elle posa plusieurs conditions : aucun visa de sortie n'était

accordé, mais simplement une dérogation applicable au seul *Studio 28* ; quelques coupures seraient pratiquées dans le procès Zola, lorsqu'y sont mises en cause la clarté de vues du chef d'état-major et l'honorabilité factice d'Esterhazy. La bande enfin s'ouvrirait sur un texte purgatif dont le ton très « union sacrée » mérite d'être partiellement cité : « Tout homme a sa légende dont il est esclave. Cette légende, il faut se garder de la comparer à la réalité. C'est pourquoi ce film inspiré par la vie d'Emile Zola est d'un caractère romancé qui est en marge de l'Histoire. Les noms cités appartiennent à la postérité. L'adaptation française du dialogue a été établie à l'aide de documents officiels : ouvrages littéraires et journaux de l'époque, et nous n'avons pour but que d'illustrer le magnifique dévouement d'un homme à son idéal... L'affaire Dreyfus occupe une large partie du film. Cette célèbre affaire judiciaire souleva à la fin du siècle dernier une émotion considérable. Retenons en définitive que tant d'efforts généreux ont été dépensés pour mettre fin à une erreur judiciaire et rendre justice à un seul homme en dépit des contraintes sociales les plus fortes et des passions politiques les plus vives. C'est là le privilège et la fierté des démocraties où la liberté d'expression est assurée et les Droits de l'Homme et du Citoyen garantis ».

Que de petites ruses pitoyables dans ce « chapeau » qu'on voulait transformer en incantation lénifiante ! Mais il convient en somme à une œuvre qui ne traite ni du vrai Zola ni de l'affaire Dreyfus telle qu'elle se déroula. Quand Dieterle fit son film en 1937, il ne songeait évidemment pas à une biographie scrupuleuse. Avait-il lu Marc Twain écrivant pendant le premier procès Zola : « C'est une grande figure que celle de Zola livrant seul son splendide combat pour sauver les restes de l'honneur de la France. Je suis pénétré pour lui du plus profond respect et d'une admiration qui ne connaît pas de bornes. Des cours ecclésiastiques et militaires, composées de lâches, d'hypocrites et de flatteurs du temps présent, on peut en produire un million chaque année et il y aura du reste. Il faut cinq siècles pour produire une Jeanne d'Arc ou un Zola » ?

Ce texte exprime très fidèlement les intentions du film qui tend vers la chanson de gestes, vers la planche d'images d'Epinal où Béranger chantait Napoléon sous chaque tableautin. Il ne faut pas chercher dans *Life of Emile Zola* plus de sens de la fidélité aux faits ni moins de passion pour l'ancêtre.

Dieterle venait de donner à Paul Muni le visage de Pasteur. Il allait lui conférer l'avatar d'un Zola très ressemblant, mais trop gesticulant, trop occupé de son jeu dont la minutie tatillonne évoque celle de Paul Olivier, comptable d'*A Nous la Liberté*, danseur étoile du ballet des billets de banque.

Le choix de Zola avait un sens profond qui, même en 1952, fait passer sur les faiblesses nombreuses de l'ouvrage. Dieterle, le Rhénan émigré, allait déterrer, sous l'idéologie d'épithètes et d'intentions dans laquelle il avait creusé sa propre tombe, Zola grand bourgeois et esprit droit qui, en un moment décisif de « l'Affaire », avait injecté le courage aux amis d'un persécuté. Aux persécutés de 1937, Dieterle pensait, qu'animée par Paul Muni, cette fresque d'un manichéisme trop élémentaire pour n'être pas émouvant pourrait rendre l'espoir.

Sa réussite est attestée à présent par l'audience du public anglo-saxon qui voit ou revoit le film à Paris. Aux dires du directeur du *Studio 28*, Anglais ou Américains ne cachent pas leur émotion vraie, stimulée par un dialogue anglais d'une âpreté que n'évoquent en rien les sous-titres français incroyablement « édulcorés », pour ne pas user de qualificatifs plus scandalisés. Les quelques spectateurs français ont tous tendance à replacer dans son contexte historique une affaire politique dont Dieterle voulait seulement montrer la valeur exemplaire. Par trop d'attachement aux détails concrets, la critique parisienne a d'ailleurs faussé cette notion fondamentale.

Bien sûr, Zola ne s'est pas contenté d'écrire *Nana* après une nuit de conversation avec une putain. Bien sûr, ce ne fut pas Lucie Dreyfus qui le fit entrer dans la bagarre, Mais Me Leblois, qui vint le trouver de la part du colonel Picquart. Bien sûr, avant *J'accuse*, Zola écrivit une *Lettre à la Jeunesse* et une *Lettre à la France* où ses convictions éclataient déjà. Et Clemenceau ne l'avait pas attendu pour lancer *L'Aurore* (première du nom) dans la lutte. Oui, quatre ans s'écoulèrent entre la mort de Zola et la réhabilitation de Dreyfus que le film montre concomitantes. Et ce n'est pas à sa table de travail que Zola fut asphyxié mais dans son lit.

Sorti d'un conte d'Alphonse Daudet, le Cézanne qu'interprète Vladimir Sokoloff ne rappelle pas le Cézanne avec qui Zola eut d'orageux rapports. Et l'Alexandrine que joue Gloria Holden est une apothéose injustifiée de la véritable Alexandrine Zola. La littérature, la mauvaise littérature, n'était pas, on veut le croire, le pain quotidien des conversations de Zola. Quant à l'Anatole France que silhouette Morris Carnovsky sous la coupole d'un Panthéon à la dédicace anglicisée, faut-il chercher dans sa dégaine issue d'un ouvrage de Pagnol l'académicien qui évoquait dans *J'accuse* un « moment de la conscience humaine » ?

A l'échelon de la minutie enfin, faut-il protester que *L'Aurore* n'était vraisemblablement plus « tirée à plat » en 1898 ? que les soldats français ne présentent pas les armes comme les Américains, que nos magistrats n'ont jamais eu des robes d'Arlequin ?

Toutes ces invraisemblances, ces libertés prises avec la réalité des mœurs ou des per-

sonnages ne comptent guère. Car le vrai miracle de *Life of Emile Zola* tient dans la conquête de la vérité *essentielle* des faits et des âmes à quoi ont abouti conjointement Dieterle et Muni. Ils ont découpé leur film selon des mécaniques de théâtre trop minutieusement graissées, en malaxant les événements, en les dépouillant, en les confondant ; finalement l'affaire Dreyfus est sortie transcendée de leurs mains, et préservée dans sa virginité première l'émotion authentique de ses grands moments, tels que les scènes de la dégradation et de la réhabilitation où l'on n'observe guère que l'Ecole Militaire s'apparente plus à un bastion du Far-West qu'à l'édifice de Gabriel.

Comme Anouilh refit *Antigone* à la mesure de l'année 1944, Dieterle a utilisé l'Affaire Dreyfus pour amplifier les accords dramatiques du thème de l'homme *traqué, mais* traqué par sa propre volonté de purificateur de la société. Ce Zola, héros de la pureté sociale, se trouve par moments proposé en vénération comme une icône du républicanisme. Son goût de l'idéologie décantée du réel, son penchant pour les mots majuscules et la prédication de mythes parfois verbeux, le destinaient à être convié aux bacchanales de l'enthousiasme et de la confusion des thèmes auxquelles se livraient volontiers les auteurs de films dans l'Amérique de Roosevelt. Zola aurait pu écrire un scénario sur le New-Deal.

Touchés par *l'honnêteté* profonde de Dieterle, nous blâmerons d'autant moins la simplification excessive de ses thèmes et de ses décors que l'exemple récent de *La Putain Respectueuse* nous engage à la modestie quant aux résultats de l'exotisme préfabriqué. Les généraux français vus par Dieterle sont à peine *moins* inadmissibles que le sénateur américain incarné par Marcel Herrand. Le friselis de *Marseillaise* guillerette qui ondule la piste sonore quand « la voie ordinaire » se saisit de la lettre qui déclenchera l'affaire Dreyfus, trouverait bien son pesant de ridicule dans le film de Pagliero. D'ailleurs de quels poncifs préjugés serait adorné George Washington si l'un de nos auteurs de films voulait raconter en deux heures la guerre d'Indépendance ? La recherche historique et les archivistes ne sont jamais au cinéma les cautions de la vérité psychologique.

Quel que soit le désintérêt où l'on tienne les grands hommes et leurs anniversaires, *Life of Emile Zola* doit apparaître comme un bel hommage du cinéma à l'un de ses pères nourriciers. Que si l'on juge trop sommaire cet édifice de bonne volonté, il faut constater qu'après tout c'était à notre pays de tourner un Zola après tant de *Nana* et de *Thérèse Raquin*. Quant à l'affaire Dreyfus, est-ce encore une mare à ne pas agiter ? En cinquante ans d'histoire, notre agitation mentale a trouvé d'autres centres de polarisation et celui-là pourrait bien laisser froid un grand public en quête d'auteurs « marrants ». Voilà précisément ce qui condamne ce public.

JACQUES NOBÉCOURT

LE CRITIQUE DESARME

COLETTE, film de YANICK BELLON. *Commentaire* de Colette dit par elle-même. *Images :* André Dumaître. *Musique :* Guy Bernard. *Production* et *Distribution :* Jacqueline Jacoupy.

Il est peu de films sur lesquels il soit aussi vain d'écrire ni, du moins en ce qui me concerne, aussi difficile. C'est qu'il est le miracle du cinéma : une réussite. Le critique qui n'en serait pas découragé serait un fameux lapin. En outre, ce film sur Colette doit tout à Colette, dans le sens lapalissien que toute biographie vaut d'abord selon son sujet ; mais aussi parce que son apport est universel (le commentaire emprunté à ses livres, ses maisons, sa présence, ses amis).

Tout cela est merveilleux par la justesse de ton, par la mise en place, par la grâce. Aucune place pour la critique, sauf à faire un vain récapitulé des méthodes de tournage. Le seul article valable serait descriptif, mais il faudrait de l'inconscience — *ou quelque* génie que je n'ai pas — pour égaler par la plume le portrait que Colette propose d'elle-même par l'image. Il faut signaler tout de même qu'il est impossible de ne pas éprouver de l'amitié pour l'amitié sensible, émouvante et retenue que *témoigne* Jean Cocteau à Colette, sa voisine du Palais-Royal, en quelques simples répliques, sous le prétexte d'arracher son secret à la plus charmante abeille des lettres françaises qui vive à notre époque. Rien, en cette non-critique, dont Yannick Bellon *doive* prendre offense. C'est au contraire son haut mérite que de s'être effacée derrière son sujet avec un tact patient, avec une sensible intelligence, presqu'avec zèle. Merci.

Jean QUÉVAL

DETECTIVE SORRY

DETECTIVE STORY (HISTOIRE DE DETECTIVE), film de WILLIAM WYLER. *Scénario :* Philip Yordan, Robert Wyler, d'après la pièce de Sydney Kingsley. *Images :* Lee Garmes. *Interprétation :* Kirk Douglas (James Mac Leod), Eleonor Parker, William Bendix (Inspecteur Brody). *Production :* Paramount, 1951.

La présentation de *Detective Story* au dernier festival de Cannes suscita quelques remous. Ceux qui admiraient la forme du film s'opposaient à ceux qui en contestaient le fond. Il est de fait qu'on ne retrouve plus chez Wyler cette harmonieuse correspondance entre le sujet et le style qui faisaient pour nous la valeur de *La Vipère* ou des *Meilleures Années de notre Vie.* La science du découpage et du cadrage qu'il mit à nombreuses reprises au service de sujets dont la qualité ou la valeur de témoignage étaient incontestables et nous parut, au lendemain de la Libération, une lueur tellement nouvelle sur les possibilités du cinéma qu'il nous parut tout à fait licite que Leenhardt écrivit alors : « Vive Wyler, à bas Ford ». Face au vieux maître classique des westerns et des épopées néo-virgiliennes, Wyler créant des rapports psychologiques nouveaux entre ses personnages par uniquement sans doute un emploi différent de procédés déjà connus pouvait paraître logiquement comme étant à l'avant-garde. Sans vouloir entrer dans le détail, ce qui dépasserait le cadre d'une critique, on peut croire qu'il n'était pas absurde de ranger alors dans la même famille des films aussi apparemment différents que *La Vipère, Les Parents Terribles* et *Les Dernières Vacances.*

Or il semble indiscutable aujourd'hui, en voyant *The Quiet Man,* que le bonhomme Ford n'avait pas dit son dernier mot, que son classicisme nous réservait encore d'autres épanouissements et que dans la mesure où le panthéisme serein du *Quiet Man* rappelle — serait-ce de très loin — certains aspects du *Fleuve,* l'avant-garde est aujourd'hui plutôt du côté de Ford que de celui de *Detective Story.* Pareille opinion n'autorise pourtant pas à pousser le paradoxe jusqu'à s'écrier maintenant : « Vive Ford, à bas Wyler ! ». Etant donné ce qu'est la pièce de Sydney Kingsley, Wyler a fait le maximum pour, tout en restant fidèle au système de la... fidélité à la pièce qui faisait la valeur de *La Vipère* comme des *Parents Terribles,* donner à cette histoire à la fois sèche et larmoyante une dimension supplémentaire : celle de la simplicité.

Résumons-nous : ce n'est pas Wyler qui déçoit mais son sujet, qui peut prendre sous le ciel de Paris l'aspect d'une apologie du bon flic bien-pensant. Le réalisateur, lui, reste magistral dans la souplesse du découpage et du recadrage et son habileté est trop connue pour qu'il y ait lieu de s'étonner qu'il ait tenu la gageure de faire tenir toute son action — à quelques minutes près — dans un seul décor. Ce qu'il faut souligner c'est l'apparition d'une nouvelle actrice qui éblouit dans un rôle pourtant court : Lee Grant, qui mérite parfaitement le prix de la meilleure interprétation féminine qu'elle remporta à Cannes.

JEAN MYRSINE



Wyliam Wyler, *Detective Story.*

CORRESPONDANCE

Paris, Décembre 1952.

Vous enfanterez dans la douleur

Je fus très intéressée dernièrement autant par la lecture de l'article consacré aux sous-titres d'un film que par la signature de l'auteur. Car si nous savons tous ce que les cinémas français et italien doivent par exemple à Lo Duca, le nom de Roger Gabert nous procure l'étonnement de la première violette printanière... mais combien agressive... Monsieur Roger Gabert fait étalage d'une connaissance des sous-titres aussi inattendue qu'exceptionnelle. Je ne crois pas l'avoir rencontré à Cannes où il ne semble pas que le jury ait été impressionné par l'excellence des premiers sous-titres de *Deux sous d'espoir* dont notre ami Lo Duca avait bien voulu se charger. Si Monsieur Roger Gabert, comme une partie du jury, ne remarqua rien de spécial, quelques personnalités du cinéma français et italien furent nettement choquées par la vulgarité de l'interprétation du texte.

Moi-même suis tout à fait contraire à cette abondance de points de suspension dont on a tant abusé pour la pièce de Sartre. Monsieur Roger Gabert ne se rend pas compte que les pudiques lettres M... C... B... P..., et j'en laisse, sont peut-être à leur place dans un milieu comme celui du film *Manon*, mais certainement pas chez des paysans de la campagne napolitaine dont le langage n'a pas besoin d'être vulgaire pour être spirituel. D'autre part, Monsieur Gabert fait allusion à des déformations de texte qui ne correspondent pas à la vérité et je lui conseille fort d'aller revoir le film.

Il ne me paraît pas intéressant de reprendre phrase par phrase l'article de Monsieur Gabert dont je citerai par exemple : « Pourquoi ces porcs t'ont-ils appelé, toi, soutien de notre famille ? » Il y a là quelque saveur, que goûteraient par exemple les adversaires du service de deux ans... Enfin, elle le dit. (Et alors ?).

Ou : « Pour changer la chanson, faut changer le maestro, non les musiciens ». Pourquoi lui faire dire « chef d'orchestre » au lieu de « maestro » ? (beaucoup plus distingué).

Et encore : « Mais je crois avoir lu qu'un « gros » garçon va naître ». C'est là, peut-être un peu... pousser les choses, non ? (Dieu. Que Monsieur Gabert est pointilleux sur la durée de la gestation).

Mais terminons avec son excellent français : « C... peut-être, mais l'honneur est pour moi ». A ce prix, qu'il le garde...

Je ne voudrais pas donner l'impression de ne pas avoir d'arguments assez nombreux et péremptoires sur cette question que je ne connais que trop, ayant dû apprendre le texte par cœur pour l'enfoncer dans la tête des analphabètes de Boscotrecase pendant quatre mois : j'invite donc la foule des lecteurs que ce débat certainement passionne, à m'adresser toute question à ce sujet.

Celui-ci étant mon troisième article sur le film, le lecteur intelligent aura saisi que rien de ce qui touche à *Deux sous d'espoir* ne m'est étranger... Bon prince, j'informe Monsieur Roger Gabert que l'auteur qu'il écrase sous son mépris est un dramaturge de qualité dont les pièces sont jouées depuis longtemps au Français.

« Tremblons, écrit la plume de Monsieur Gabert, à l'idée que pourrait être confiée à pareil sous-titreur la version étrangère d'un texte aussi irréprochable, aussi pur que celui du magnifique *Jeux interdits* de René Clément ».

Le « sous-titreur » incriminé, qui avait enfanté dans l'allégresse les dialogues de *Deux sous d'espoir*, impressionné par ce providentiel avertissement, appellera sans nul doute à son chevet, lors d'une prochaine création, un spécialiste de la langue française tel que Monsieur Roger Gabert.

MARIE-CLAIRE SOLLEVILLE

Nous avons communiqué cette lettre à Lo Duca qui nous a transmis la réponse suivante :

Avec son charme habituel, Marie-Claire Solleville me met en cause à propos du sous-titrage de *Deux Sous d'Espoir*. Gabert est assez grand garçon pour répondre tout seul et avec le ton que comporte l'expérience (*Topper*, sous-titré par lui, est de 1937). J'avoue que je n'ai jamais été satisfait de mes sous-titres de *Deux Sous d'Espoir* (première version), car il s'agissait d'un travail « à l'italienne » (on ne disposa que de 4 jours, contre 45 à *The Quiet Man*) ; je dirai même que si je m'en suis tiré si bien, je le dois aux corrections et au repérage de Marie-Claire elle-même (elle revit mon texte — préparé « à l'aveuglette » — à la moviola phrase par phrase).

Je crains que notre jeune amie confonde vulgarité et langue populaire. Pourquoi changer la langue réelle ? Pour faire plaisir à quelques bourgeois de seconde zone ? Quant à la verdeur des Napolitains, je suis prêt à remplir deux pages de « fleurs » à faire rougir un régiment de pompiers. (Et je ne remonte pas vers la Toscane, où d'aucuns « étranglent Jésus avec les entrailles de la Madone », épithètes *ad hoc*).

Je suis ravi que mon successeur au sous-titrage soit « un dramaturge de qualité » ; je m'efforcerai d'en deviner le nom sachant qu'il adore le « distingué ». La langue de Sartre et de Clouzot n'est peut-être pas distinguée (sic), mais elle est vivante. Pour moi, la principale beauté de *Deux Sous d'Espoir* était justement de ne pas faire « distingué », mais populaire, voire populacier. Il ne s'agit pas de faire parler à ce peuple la langue des bars et de Marcel Duhamel (mais certaines phrases de mes sous-titres viennent plutôt du provençal), mais il est abusif de lui prêter le langage des comptables en retraite.

L.D.

(A propos, vous qui aimez tellement *Deux Sous d'Espoir* et Boscotrecase, comment avez-vous pu tolérer, avec votre dramaturge d'ami, qu'on supprime le délicat remerciement à ce pays qui ouvrait le film ?)

●

REVUE DES REVUES

ITALIE

RIVISTA DEL CINEMA ITALIANO (Roma, via Panama, n° 87). — Nous avions exprimé dans notre numéro d'avril nos regrets de voir Luigi Chiarini quitter la direction de BIANCO E NERO, revue qu'il avait fondée en 1937, et que nous considérions comme la meilleure revue mondiale de cinéma. Nous sommes heureux aujourd'hui de saluer la naissance de la nouvelle revue de Chiarini, la RIVISTA DEL CINEMA ITALIANO, qui succède brillamment à BIANCO E NERO.

Du sommaire du N° 1, détachons un important article de Galvano della Volpe, trop concis pour pouvoir être résumé, qui constitue un ingénieux essai d'intégration du fait filmique au système marxiste (rapports de la forme et du contenu au cinéma).

On lira également avec intérêt un « portrait de Rossellini » par Fernaldo di Giammateo, dont voici la conclusion (à propos de *Stromboli* et des *Fioretti*) : « Il n'y a plus même le souvenir de l'adhésion des personnages à la réalité qu'on trouvait dans *Rome Ville Ouverte* et *Païsa*... Etant désormais certain que la « manière » a pris le pas sur l'inspiration et la sincérité, il reste encore à savoir si inspiration et sincérité sont définitivement disparues, ou s'il existe encore pour elles des possibilités de retour. »

Signalons enfin une étude de Guido Aristarco sur « le film et ses spécifiques ».

R.P.

RASSEGNA DEL FILM (Torino, via Pô 9). — Le N° 7 est principalement consacré à la XIIIe Biennale de Venise.

Retenons une déclaration de René Clément à propos de *Jeux Interdits* : « Mon film n'est pas seulement un film moral mais aussi, et avant tout, un film religieux, comme l'était *Dieu a Besoin des Hommes* de Delannoy. Certains affirment que j'ai abaissé le symbole de la croix à n'être qu'un simple jeu d'enfants. Mais il suffit d'observer mieux pour se rendre compte du contraire, mon propos est au contraire explicitement dirigé contre ces adultes qui réduisent la religion à un pur symbole extérieur, à un jeu justement... »

R.P.

TABLE DES MATIÈRES

TOME III — DU NUMÉRO 13 (Juin 1952) AU NUMÉRO 18 (Décembre 1952)

Imprimerie Hérissey, Evreux. Dépôt légal : 4e trimestre 1952. Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.
Abonnements 6 numéros * France, Colonies : 1.375 frs * Étranger : 1.800 frs
Abonnements 12 numéros * France, Colonies : 2.750 frs * Étranger : 3.600 frs
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma "
146, Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS
Changement d'adresse : joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRA